



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – CCH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL – PPGMS

LUIZ HENRIQUE MAGALHÃES MONTEIRO COSTA

A MEMÓRIA DA QUAL NÓIS MESMOS FABULAMOS:
RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA, TRAUMA E FÁBULA NO CINEMA
DE ADIRLEY QUEIRÓS

Rio de Janeiro

2024



LUIZ HENRIQUE MAGALHÃES MONTEIRO COSTA

A MEMÓRIA DA QUAL NÓIS MESMOS FABULAMOS:
RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA, TRAUMA E FÁBULA NO CINEMA
DE ADIRLEY QUEIRÓS

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, como requisito parcial para obtenção de título de mestre em Memória Social.
Área de concentração: Estudos Interdisciplinares em Memória Social
Linha de Pesquisa: Memória Subjetividade e Criação

Orientador: Prof. ° Dr. ° Francisco Ramos de Farias
Coorientadora: Prof. ° Dr.ª Johanna Gondar Hildenbrand

Rio de Janeiro
2024

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

M188 Magalhães Monteiro Costa, Luiz Henrique
A memória da qual nós mesmos fabulamos: relação entre
memória, trauma e fábula no cinema de Adirley Queirós. /
Luiz Henrique Magalhães Monteiro Costa. -- Rio de Janeiro,
2024.

104

Orientador: Francisco Ramos de Farias.

Coorientador: Johanna Gondar Hildenbrand.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória
Social, 2024.

1. Cinema de Periferia. 2. Memória Traumática. 3.
Fabulação. I. Ramos de Farias, Francisco, orient. II.
Gondar Hildenbrand, Johanna, coorient. III. Título.

LUIZ HENRIQUE MAGALHÃES MONTEIRO COSTA

A MEMÓRIA DA QUAL NÓIS MESMOS FABULAMOS:
RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA, TRAUMA E FÁBULA NO CINEMA
DE ADIRLEY QUEIRÓS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social (PPGMS),
como requisito parcial para a obtenção de título de mestre em Memória Social, sob a
orientação do Professor Doutora Francisco Ramos de Farias e coorientação da
Professora Doutora Johanna Gondar Hildenbrand .

Dissertação apresentada em 20/03/2024.

Prof.º Dr.º Francisco Ramos de Farias (PPGMS/UNIRIO) – Orientador

Prof.ª Dr.ª Johanna Gondar Hildenbrand (PPGMS/UNIRIO) - Coorientadora

Prof.ª Dr.ª Ana Amélia Lage Martins (PPGMS/UNIRIO) – Membro 1

Prof.º Dr.º Auterives Maciel Júnior (UVA/Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu
em Psicanálise, Saúde e Sociedade) – Membro 2

Rio de Janeiro
2024

À minha prima-irmã, Suzana Werneck,
que se eternizou em nossa memória,
no percurso desta escrita, e a seu pai,
meu tio Afonso Henrique Werneck Magalhães,
que se fez presente na minha vida,
através das memórias da minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, por ter me acolhido no Programa de Pós-Graduação em Memória Social, e que, por meio do corpo docente, da equipe de coordenadores e dos técnico-administrativos, me permitiu desenvolver esta pesquisa.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), cujo apoio na forma da concessão da bolsa de mestrado foi imprescindível para o desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço ao professor Jackson Saboya Bezerra de Menezes (*in memoriam*), que orientou meu Trabalho de Conclusão de Curso na graduação de Comunicação Social, e que tanto me ensinou sobre o universo do Cinema Documentário.

Agradeço ao meu orientador, professor Doutor Francisco Ramos de Farias, por toda a parceria e confiança depositada em mim, ao longo dos últimos dois anos, como também à minha coorientadora, professora Doutora Johanna Gondar Hildenbrand, por abraçar meu projeto e por ajudar a aperfeiçoar a escrita final deste trabalho.

Agradeço aos membros titulares e suplentes que formaram as bancas de qualificação e de defesa, e que tanto contribuíram para o direcionamento desta pesquisa: Dr.^a Jô Gondar, Dr. Auterives Maciel Jr., Dr.^a Ana Amélia Martins, Dr.^a Bianca Rihan e Dr. André De Martini.

Agradeço a Rodrigo Di Santo Pastore, que acompanhou de perto cada etapa do desenvolvimento deste trabalho, bem como aos colegas do Mestrado, em especial, a Ligia Maria Macêdo, Mariana Lameu, Bruno Bou Haya e Mariah Carbone, com quem eu tive o imenso prazer de compartilhar aprendizados e angústias típicas deste percurso.

Agradeço à minha família por todo apoio, especialmente a meus pais, Luiz Costa e Maria Victória Werneck. Agradeço, ainda, à minha irmã, Fabiana Magalhães, ao meu tio, Fernando Werneck, e à minha enteada, Valentina Sá, por todo o carinho.

Por fim, agradeço ao Dr. Hudson Bonomo e a todo o corpo docente do CEPCOP, por todo o aprendizado que me foi transmitido, ao longo das Especializações em Teoria Psicanalítica e Clínica Psicanalítica, entre os anos de 2021 e 2023.

MAGALHÃES, Luiz. **A memória da qual nós mesmos fabulamos: relação entre memória, trauma e fábula no cinema de Adirley Queirós.** 2024, 104 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

RESUMO

Desde o média-metragem “A cidade é uma só?” (2012), o diretor Adirley Queirós, morador de Ceilândia, vem lançando mão da mistura entre documentário e ficção para a produção de narrativas de caráter de denúncia social em seu cinema. No longa “Branco sai, preto fica” (2014), tramas ficcionais ainda mais densas e complexas são adicionadas ao que, inicialmente, seria um documentário, na medida em que vítimas da invasão policial ao Baile do Quarentão, tema central do filme, passaram a apresentar dificuldades ao falarem sobre suas experiências traumáticas, diante das câmeras. Nos créditos finais do filme, Adirley tenta dar conta de sua linguagem cinematográfica, inserindo uma cartela com a frase “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”. A presente pesquisa busca as relações entre memória e fabulação nas escolhas estéticas de Adirley Queirós, numa leitura realizada a partir da experiência traumática, que tanto permeia suas obras.

Palavras-chaves: Memória Coletiva. Trauma. Fabulação. Cinema de Periferia.

MAGALHÃES, Luiz. **The memory we fable ourselves: relationship between memory, trauma and fable in Adirley Queirós' films.** 2024, 104 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

ABSTRACT

Since the medium-length film “A cidade é uma só?” (2012), director Adirley Queirós, resident of Ceilândia, has been employing a blend of documentary and fiction to craft narratives with a social denunciation character in his cinema. In the feature film “Branco sai, preto fica” (2014), even denser and more complex fictional plots are intertwined with what was initially conceived as a documentary, as victims of the police invasion of the Baile do Quarentão, the central theme of the film, began facing difficulties facing traumatic experiences on camera. In the film’s closing credits, Adirley attempts to grapple with his cinematic language, inserting a card with the phrase “From our memory we fable ourselves”. This research seeks the relationships between memory and fable in the aesthetic choices of Adirley Queirós, in a reading carried out based on the traumatic experience, which permeates his works.

Keywords: Collective Memory. Trauma. Fabulation. Periphery Cinema.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CAPÍTULO I – MEMÓRIA, REALISMO E RESSIGNIFICAÇÃO: A AUTOFICCIONALIZAÇÃO EM “A CIDADE É UMA SÓ?”	19
2.1 Memória, realismo e o retorno à ficção	19
2.2 Planejamento urbano e segregação racial: o nascimento das CEIs	30
2.3 Autoficcionalização e fantasia: o processo de ressignificação	37
2.4 Desmentido: a narrativa como trauma	48
3. CAPÍTULO II - SILENCIAMENTO, TRAUMA E REPETIÇÃO: A FABULAÇÃO EM “BRANCO SAI, PRETO FICA”	52
3.1 Esquecimento e recalque	52
3.2 Repetição e os limites da representação	62
3.3 Fábula, função fabuladora e mito	77
3.4 A memória enquanto construção	85
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
Referências bibliográficas	99

1 INTRODUÇÃO

Dirigido pelo diretor Adirley Queirós, o longa-metragem “Branco sai, preto fica” estreou em 2015m, e logo ficou conhecido por levar uma mistura singular entre documentário e ficção às salas de cinema do Brasil. O projeto original do cineasta e de sua equipe era o de abordar um violento episódio que se deu na periferia do Distrito Federal, durante os últimos anos da Ditadura Militar: a invasão policial do Baile do Quarentão, reduto da juventude negra de Ceilândia, na época. Ocorrido no dia 25 de março de 1986, o evento marcou, de forma traumática, a vida de muitos frequentadores do baile, como, por exemplo, a do *DJ e rapper* Marquim da Tropa, que acabou perdendo o movimento das pernas devido aos ferimentos causados pelos policiais; e de Shockito (João Vitor), que teve uma das pernas amputadas – ambos escalados como depoentes do documentário de Adirley.

Na hora de relembrar os fatos sobre aquele fatídico episódio para a câmera, no entanto, os depoentes passaram a apresentar certa resistência, ao tratarem das suas experiências traumáticas. Para lidar com essa situação e dar continuidade ao filme, Adirley deu abertura para que os participantes do documentário incorporassem enredos ficcionais ao roteiro. Dessa forma, o cineasta acabou transformando aquilo que era para ser um documentário sobre a invasão policial ao Baile do Quarentão em uma obra permeada por tramas e subtramas ficcionais, perpassada por diversos gêneros cinematográficos. Entretanto, o filme não se torna uma ficção por completo. Certas abordagens típicas do cinema documentário, como o uso de materiais de arquivo e de trechos de depoimentos que foram possíveis, são mantidas na obra.

Assim, ao invés de abordar a invasão policial ao Baile do Quarentão por meio de uma narração em *voice over*¹ com o apoio de imagens, ou até mesmo a partir de cenas dramatizadas – alternativas possíveis para que um documentarista possa retratar, no cinema, uma história que não pode ser contada a partir de depoimentos –, Adirley cria uma forma singular de contar aquilo que não pode ser contado, mas que, ao mesmo tempo, é necessário que se conte, construindo, assim, uma narrativa possível sobre a invasão policial ao Baile do Quarentão, por meio da adição de tramas ficcionais ao seu documentário. Sendo, a principal delas, a que é centrada no personagem Dimas Cravalaças, agente do futuro que volta ao

¹ Recurso da montagem cinematográfica que consiste em uma narração na qual o ator não está presente fisicamente na cena que é mostrada na tela.

passado, imbuído da missão de coletar provas que possam incriminar o Estado Brasileiro pelas atrocidades cometidas pelos policiais na noite da invasão.

Contudo, em seu filme anterior, o média-metragem “A cidade é uma só?” (2011), Adirley já havia inaugurado uma forma singular de adicionar tramas ficcionais à narrativa documental. Na obra, Adirley e sua equipe trazem à tona o caráter segregacionista e higienista por trás da arquitetura de Brasília, a partir de materiais de arquivo ligados às Campanhas de Erradicação das Invasões – as CEIs –, política do Governo de Distrito Federal, que, no início da década de 1970, realizou uma série de remoções compulsórias que visavam a retirada da população pobre das áreas mais valorizadas de Brasília. Em paralelo ao uso de material de arquivo e ao depoimento da cantora Nancy (que aborda a experiência traumática de ter sido obrigada pelos agentes do Governo do Distrito Federal a deixar sua casa, por medida da política das CEIs), o ator Dilmar Durães dá vida ao personagem fictício Dildo, que costura a narrativa documental do filme, numa trama que mostra sua participação nas eleições de 2010, como candidato a deputado distrital.

Nos créditos finais do “Branco sai, preto fica”, Adirley Queirós tenta dar conta da sua operação estética (marcada, como vimos, pela mistura singular de documentário e ficção), a partir de uma cartela com a frase “Da nossa memória fabulamos nois mesmos”. O diretor sugere, assim, que a criação das tramas ficcionais em seus filmes se daria a partir do direito que cada um tem de poder contar sua própria história? Trata-se, grosso modo, de um pequeno – mas potente – manifesto, que aponta para o rompimento de um ciclo de narrativas sobre a periferia, construídas pelas elites econômicas brasileiras, por meio, sobretudo, do monopólio dos meios de comunicação. Em outros termos, o cineasta aponta para a urgência de a periferia falar sobre si mesma, em primeira pessoa, sem que a escrita de sua memória seja terceirizada por aqueles cujos interesses políticos trabalham para a manutenção de todo o tipo de segregação (racial, espacial, socioeconomia), e que produz, no limiar, experiências de vida potencialmente traumatizantes.

Em entrevista para a revista *Vice*, o próprio Adirley reforça a relação entre memória e fabulação no processo de criação de “Branco sai, preto fica”: “Não existia roteiro, porque o filme todo era baseado na ideia da fabulação. Eu propunha histórias e acontecimentos. A partir

daí, eles [atores] buscavam na memória o que podia ser falado. Cada dia, dependendo do clima, acontecia uma coisa”².

Mas, por que, diante da construção de uma narrativa cinematográfica na qual visa-se a operação de denúncia, Adirley caminha em direção à ficção?

A presente pesquisa surge do objetivo de compreender a forma singular com que Adirley Queirós vem misturando estéticas do cinema documentário e de ficção em suas obras cinematográficas; mais especificamente no recorte filmográfico que compreende o média-metragem “A cidade é uma só?”, de 2011, e o longa-metragem “Branco sai, preto fica”, de 2014, filmes de caráter de denúncia social, que revelam a exclusão, a opressão e a repressão, por parte do Estado Brasileiro, sobre a população periférica de Brasília.

No entanto, a relação entre memória e fábula é, por si só, produtora de uma série de tensões, que, no limiar, se estende à própria oposição – tão tensa quanto, ou mais – entre as noções de verdadeiro e de falso. É neste terreno historicamente marcado por contrastes e, ao mesmo tempo, potencialmente fértil, em termos de produção de sentido, que o presente estudo pretende se ater, ao tentar compreender de que forma realidade e ficção se mesclam na estética cinematográfica de Adirley Queirós, diante da urgência em construir uma memória própria, em contraposição a uma memória que, historicamente, lhe é imposta.

De acordo com o verbete “Estética” do “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema”, 2001, publicado pelos críticos franceses Jacques Amount e Michel Marie, o termo foi cunhado “(por volta de 1750) para designar uma ‘ciência dos sentimentos’, depois uma ‘ciência do belo’, a palavra [estética] é empregada hoje, igualmente, no plural, para se referir às diversas concepções de belo na arte.” (Amount; Marie, 2001, p. 108). No livro “A estética do filme”, de 1994, Amount e Marie, juntamente com Alain Bergela e Marc Vernet, afirmam que, no contexto da emergência das teorias do cinema, a estética, enquanto disciplina, acaba extrapolando a noção de belo e “abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos.” (Amount; Marie; Bergela; Vernet, 2012, p. 15). Ao definirem a noção de estética do cinema, os autores estabelecem que ela estaria diretamente

² QUEIRÓS, Adirley. Branco Sai, Preto Fica é Puro Apocalipse. 2015. Entrevista. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse>>. Acesso em 7 de junho de 2022.

relacionada ao “estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas.” (Ibid.).

Sob tal perspectiva, a investigação acerca das escolhas estéticas de Adirley Queirós, em suas obras, visa compreender, de forma estruturada, a produção de suas “mensagens artísticas”, que, por sua vez, produzem uma memória cuja emergência se impõe a partir de um imperativo de denúncia social, ainda que se coloque uma “tendência fabular”, por assim dizer. Não obstante, a presente pesquisa busca investigar a fabulação enquanto um fenômeno próprio da experiência humana, bem como sua participação na construção da memória de um grupo (o quanto há de fabulação naquilo que acreditamos ser nossa verdadeira história?). Como pesquisador, acredito que, dessa forma, poderemos ampliar a compreensão acerca das premissas estéticas das quais Adirley parte para estruturar a linguagem cinematográfica que vem desenvolvendo, ao longo de sua filmografia, como também a própria formação daquilo que o pensador francês Maurice Halbwachs chamou de memória coletiva: “A memória coletiva, ao contrário, é o grupo visto de dentro [...] Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesmo que, sem dúvida, se desenrola no tempo, já que se trata de seu passado, mas de tal maneira que ele se reconhece sempre dentro dessas imagens sucessivas.” (Halbwachs, 1950, p. 88).

Como vimos, tanto em “A cidade é uma só?”, quanto em “Branco sai, preto fica”, Adirley Queirós produz narrativas singulares, que mesclam documentário e ficção. No entanto, ao compararmos os dois filmes de forma pormenorizada, nos deparamos com duas formas distintas pelas quais o cineasta opera tal mistura. No percurso de uma análise preliminar, observou-se que um aspecto específico une as duas obras (para além de um determinado eixo temático, que gira em torno da segregação racial do Distrito Federal, que, de certa forma, se estende de um filme para o outro, além, é claro, da inserção de tramas ficcionais à narrativa documental). Em ambas as obras, Adirley Queirós toma como base as lembranças dos próprios moradores de Ceilândia para a construção dos filmes, por meio de depoimentos. E, nos dois casos, há uma especificidade muito marcada dessas lembranças. Neles, os depoentes são convidados a falarem sobre experiências potencialmente traumatizantes. Em “A cidade é uma só?”, Nancy conta sobre a expulsão compulsória de sua própria casa, no contexto da execução de políticas ligadas às Campanhas de Erradicação das Invasões, e em “Branco sai, preto fica”, Marquim da Tropa e Shockito, são convocados por Adirley para darem seu testemunho sobre a invasão policial ao Baile do Querentão.

Diante desse fato, foi possível constatar que, nos filmes de Adirley, a fabulação não surge no contexto da rememoração de quaisquer lembranças, mas sim de memórias que carregam a especificidade de serem formadas por experiências traumáticas. Assim, motivado por tais observações, será a partir da perspectiva do trauma que caminharei, no percurso desta pesquisa, para compreender o que aproxima os dois filmes de Adirley Queirós, como também o que os afasta. Se, por um lado, “A cidade é uma só?” apresenta uma única trama ficcional e uma narrativa linear, em “Branco sai, preto fica”, o diretor cria uma série de tramas distintas, que se interconectam e apresentam uma montagem menos linear, com elementos que se repetem a todo momento.

Partindo da ideia de que a fabulação surge nos filmes de Adirley em função de uma memória traumática, investigaremos o que há de específico nessas memórias e o porquê de elas darem origem a diferentes formas de se misturar documentário e ficção, frente às diferenças já aqui demarcadas entre “A cidade é uma só?” e “Branco sai, preto fica”. Perseguindo a premissa de que diferentes traumas produzirão diferentes formas de se fabular, nossos objetivos específicos estão diretamente relacionados a uma investigação acerca da natureza da experiência traumática em ambos os filmes, na medida em que se busca investigar o papel da experiência traumática na construção de narrativas documentais marcadas por uma “invasão fabular”, por assim dizer.

E é bem nesse terreno ardiloso, entre lembrança e fábula, que o presente estudo se debruça, na medida em que se tenta compreender o papel da ficção na produção documental de Adirley Queirós: como e por que ela é evocada para tratar de um evento que se deu diante dos olhos de centenas de testemunhas, e que aconteceu, de fato, na realidade? Investigaremos, assim, a fabulação enquanto um fenômeno próprio da formação de memória, que surge no contexto da construção de uma lembrança inscrita em um duplo movimento: ao mesmo tempo em que se deseja que seja contada, em alguns aspectos, é conveniente que seja esquecida.

Por conta da escolha de partir da experiência traumática para investigar a relação entre memória e fabulação, recorreremos, no percurso da presente dissertação, não somente a autores ligados ao campo da Memória Social e das Teorias do Cinema, como também aos da Teoria Psicanalítica. Isto ocorre pelo fato de que muitos dos estudos clínicos que o neurologista austríaco Sigmund Freud (1856-1939), criador da Psicanálise, tiveram, por base, experiências traumáticas relatadas por pacientes, no curso de seus tratamentos. Fato este que levou Freud a investigar a fundo a questão da produção de memória no sujeito, formulando

uma teoria consistente, acerca dos fenômenos da lembrança e do esquecimento – essenciais para a compreensão dos filmes de Adirley –, e que, por sua vez, estão diretamente ligados às noções de inconsciente e pulsão, conceitos centrais dentro da Teoria Psicanalítica. Acreditamos, enfim, que a perspectiva interdisciplinar possa contribuir para compreender o que está em jogo nas escolhas criativas de Adirley Queirós; mais precisamente, na sua mistura de documentário e ficção.

Do ponto de vista econômico, produzir cinema sempre foi um desafio em qualquer lugar do mundo. Principalmente no Brasil, onde, historicamente, políticas de financiamento público do setor audiovisual sofrem com um alto grau de instabilidade, ao mesmo tempo em que poucas empresas privadas se encontram dispostas a investir na produção de filmes. Tais dificuldades são ainda mais agudas quando falamos da população de baixa renda, que, muitas das vezes, não tem sequer condições financeiras para frequentar as salas de cinema.

Na metade da década de 2000, no entanto, Adirley Queirós, morador de Ceilândia, periferia do Distrito Federal, conseguiu furar essa barreira. Com equipamentos cedidos pela faculdade de cinema da Universidade de Brasília, a UnB, onde se formou no curso de Cinema, Adirley produziu o documentário de curta-metragem “Rap, o canto da Ceilândia” (2005), que acabou premiado em uma série de festivais brasileiros. Sobre o processo de produção do filme, Adirley, em entrevista para a Revista Negativo, da própria UnB, comenta que: “No caso do *Rap*, a gente não tinha obrigação com ninguém. Não tinha por que não era edital: eu fiz para me formar. A política que teve foi negociar os equipamentos na universidade, porque, a princípio, eles não podiam sair de lá.”³

As premiações ajudaram a projetar a carreira de Adirley como diretor, num momento em que o Brasil assistia, ano a ano, um aumento significativo do financiamento público do setor cinematográfico, a partir da consolidação de políticas promovidas pela Agência Nacional de Cinema, a ANCINE, e por outras entidades do setor público. Kátia Moraes, no artigo “A política de fomento ao audiovisual no Brasil e o lugar da TV”, publicado em 2016, afirma que o Fundo Setorial Audiovisual (FSA)⁴ “Em seis anos, [...] disponibilizou R\$645.514.522,00”, e acrescenta que “O salto foi de R\$37 milhões em 2008, início das

³ MENA, M. C.; REIS, C.; IMANISHI, R. Entrevista Adirley Queirós. Revista Negativo, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 16–69, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/6634>>. Acesso em: 27 ago. 2023.

⁴ Criado pela Lei Nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, o Fundo Setorial do Audiovisual que tem por finalidade o fomento direto de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual brasileira.

operações, para R\$238 milhões no exercício 2013” (Morais, 2016, p. 77). E foi com este apoio que Adirley dirigiu e produziu o curta-metragem de ficção “Dias de greve” e do documentário de média-metragem “Fora de campo”, ambos de 2009.

Em 2012, o documentário de média-metragem “A cidade é uma só?”, ganhou uma série de prêmios importantes no Brasil, incluindo a Mostra de Cinema de Tiradentes, tendo sido o primeiro dos filmes de Adirley a ser exibido em festivais internacionais. Na obra, como vimos, o diretor lança mão, pela primeira vez, da mistura entre documentário e ficção. Dois anos mais tarde, em “Branco sai, preto fica” (2014), Adirley consolida uma forma própria de mesclar realidade e ficção, a partir da criação de tramas fictícias que se entrecruzam e dialogam com materiais de arquivo e falas de depoentes. “Branco sai, preto fica” foi o grande ganhador do Festival de Cinema de Brasília de 2014, tendo sido contemplado com treze prêmios, no total.

Além do destaque em festivais e premiações mundo afora, ambos os filmes estão ligados tanto pela forma com que Adirley constrói suas narrativas, quanto pelo tema. Em “A cidade é uma só?”, para revelar o cunho segregacionista das ações do Estado Brasileiro durante as Campanhas de Erradicação das Invasões, como vimos, o diretor usa, como fio condutor da narrativa, o testemunho da cantora Nancy, que teve sua família removida de forma compulsória de sua casa na Vila do IAPI (vila operária que se formou nos arredores do Plano Piloto, ao final da inauguração de Brasília). Já, em “Branco sai, preto fica”, Adirley parte do testemunho de Marquim da Tropa e de Shockito, vítimas da invasão policial ao Baile do Quarentão, para denunciar o uso insistente da violência e da repressão sobre os habitantes da periferia do Distrito Federal, por parte do Estado Brasileiro, retomando, assim, à temática do segregacionismo, iniciada no filme anterior. Dessa maneira, Adirley, nas duas ocasiões, parte do testemunho de experiências traumáticas para construir seus filmes. Obras que são desenvolvidas, primeiramente, enquanto um documentário clássico, a partir da gravação de depoimentos e da utilização de materiais de arquivos (em ambos os filmes), mas que, em algum momento, aderem a criações ficcionais.

Poderíamos supor que a inclusão de tramas ficcionais em documentários tenha se tornado simplesmente um estilo do diretor; uma forma de Adirley se expressar, por meio da linguagem cinematográfica – o que, em alguma medida, acabou se tornando. Como vimos, nos créditos finais de “Branco sai, preto fica”, o diretor revela uma cartela com a frase “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, o que acaba indicando que, em certa medida, a

produção de memória por meio da fabulação, em suas obras, talvez tenha se tornado, para além de um estilo, um método de se fazer cinema.

Acreditamos, no entanto, que a importância deste estudo não resida numa mera formalização de um método específico de se fazer cinema. Mas sim nos efeitos que tais práticas cinematográficas (que, notadamente, fogem de um certo formalismo) vêm impactando na produção de memória de grupos sociais, historicamente, marcados pela segregação, exclusão e violência. Visamos, assim, ampliar as discussões, no contexto acadêmico, acerca das especificidades deste tipo de produção de memória, compreendendo-o à luz de teóricos provenientes de distintos campos do conhecimento, como Memória Social, Cinema, Literatura e Psicanálise. Dessa forma, busca-se, neste estudo, uma melhor compreensão acerca da lógica por de trás do cinema de periferia, na medida em que se acredita que isso possa contribuir para fomentar a criação de novas modalidades no investimento público cinematográfica, marcado, nos últimos anos, por uma política que entende que documentários devem receber menos investimento que projetos de ficção, o que hoje, virtualmente, inviabiliza, do ponto de vista financeiro, um número incontável de filmes tanto documentais quanto ficcionais.

A metodologia aplicada à pesquisa, aqui proposta, será qualitativa, através de uma revisão bibliográfica, que terá por objetivo realizar o levantamento e análise crítica de publicações e estudos já produzidos, referentes aos temas que se impõem, na medida em que buscaremos compreender a estética do cinema de Adirley Queirós, a partir da imbricação entre memória e fabulação. A análise fílmica também será usada enquanto uma metodologia que ajudará no exame e na comparação entre os filmes de Adirley, tanto no que tange à forma, quanto ao conteúdo. Como dissemos anteriormente, partindo do princípio de que a Memória Social é um campo do conhecimento atravessado pela interdisciplinaridade, buscaremos montar um referencial teórico marcado pelo diálogo entre diferentes áreas do saber, acreditando que, dessa maneira, conseguiremos dar conta das questões que se apresentam diante das escolhas estéticas de Adirley Queirós, bem como da relação delas com os fenômenos que permeiam a produção de memória em sua filmografia, como o esquecimento, a mistura entre gêneros cinematográficos, a deliberação do ato de fabular, entre outros.

Em especial, a presente pesquisa buscará a convergência entre autores de Memória Social, como os franceses Maurice Halbwachs (1877-1945) – precursor do campo – Michael Pollak (1948-1992), e o arcabouço teórico desenvolvido por Sigmund Freud (1856-1939), no

decorrer da criação da Psicanálise, entre o final do século XIX e início do XX, por acreditar que suas teorias acerca da relação entre trauma, formação de lembranças e de esquecimento possam ajudar na compreensão dos percalços e das saídas criativas encontradas por Adirley Queirós em suas obras. Ainda no campo psicanalítico, a obra de outros autores, como o francês Jacques Lacan (1901-1981) e do húngaro Sandor Ferenczi (1873-1933), serão utilizadas, na medida em que será preciso nos aprofundar na questão do trauma e nas suas implicações, dentro do contexto da formação subjetiva do indivíduo.

Além disso, por meio da leitura de textos tardios de Freud, como “Construções em análise”, de 1937, partiremos da ideia de que a produção de memória é, em si, uma produção fabular; uma construção, nos termos freudianos. Uma ideia que, por sua vez, aparece também no campo da Teoria do Cinema, só que, no entanto, por uma outra via; a partir de uma série de análises filmicas realizadas pelo filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), presente no livro “Cinema-2 – A imagem-Tempo”. Na obra, Deleuze debruça-se sobre a produção cinematográfica europeia do período pós-Segunda Guerra Mundial, e analisa uma série de filmes documentários a partir do conceito de função fabuladora, do também filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), ao mesmo tempo em que o modifica, na medida em que tenta compreender a *mise-en-scène* dos participantes de filmes como “Eu, um negro” (1958), do documentarista francês Jean Rouché, expoente do movimento que ficou conhecido como Cinema Verdade. Por conta dessa apropriação de Deleuze, nos utilizaremos da tese de doutorado “Fabulação: a memória do futuro”, da autora Mariana Pimentel, para, assim, compreender o diálogo travado entre os dois filósofos franceses acerca da noção de função fabuladora, bem como seus desdobramentos no campo da produção de memória no Cinema, especialmente, no que tange às tênues fronteiras entre realidade e ficção.

A presente dissertação está dividida em dois capítulos, seguidos das considerações finais, que seguem uma lógica que, por sua vez, parte do recorte filmográfico do nosso estudo. No primeiro, analisaremos, a partir do aspecto traumático, a relação entre documentário e ficção em “A cidade é uma só?”, filme no qual, como vimos, Adirley Queirós realiza pela primeira vez a sua mistura entre os dois gêneros. Como ponto de partida, seremos inicialmente guiados por aquilo que a autora brasileira Mariana Duccini (2015) chamou de autoficcionalização, no artigo “A cidade é uma só?: autoficcionalização, interrogação do arquivo e sentido de dissenso”, que se desdobra, por sua vez, nas ideias de Freud acerca da noção de fantasia, e, por fim, na apropriação que o psicanalista Sandor Ferenczi fizera do conceito freudiano de desmentido.

Com esta etapa concluída, no segundo capítulo analisaremos as imbricações entre memória traumática e fabulação no longa-metragem “Branco sai, preto fica”, com o intuito de compreender a lógica por trás da construção narrativa do filme, tendo como um dos principais pontos de partida a observação que o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) fizera, no texto “Experiência e pobreza” (1933), acerca de ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial, que retornavam do campo de batalha com uma certa tendência ao silenciamento, frente a experiência traumática da guerra de trincheiras. A produção acadêmica relativa aos anos de Primeira Guerra segue presente na análise de “Branco sai, preto fica”, por meio daquilo que Freud chamou, no texto “Além do princípio do prazer”, de 1920, de neuroses de guerra, caracterizada pela repetição de cenas traumáticas nos sonhos desses mesmos ex-combatentes.

2 CAPÍTULO I – MEMÓRIA, REALISMO E RESSIGNIFICAÇÃO: A AUTOFICCIONALIZAÇÃO EM "A CIDADE É UMA SÓ?"

2.1 Memória, realismo e retorno à ficção

Para o historiador e pensador da memória, o francês Pierre Nora, a memória é um fenômeno complexo. O ato de lembrar não é tão simples quanto eventualmente tendemos a concordar. A memória se encontra, no plano individual, de forma fragmentada, em meio à tendência ao esquecimento, à criação de lapsos, lacunas, sobreposições de eventos; enfim, a memória, na sua constituição mais bruta, “se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções” (Nora, 1993, p. 9). O autor aponta que a memória ganha seu aspecto material – sua forma linear, em certa medida – a partir de representações externas: “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Ibid.). E é, justamente no outro (naquilo que é externo ao sujeito), que, para Maurice Halbwachs, autor francês, precursor do campo da Memória Social, a memória individual está ancorada. No livro “A memória coletiva”, publicado originalmente em 1950, o autor afirma que “Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros.” (Halbwachs, 2006[1950], p. 54).

Décadas mais tarde, mais precisamente em 1992, Michael Pollak, sociólogo francês, relacionou o papel da memória coletiva (ou seja, das “lembranças dos outros”) com a formação das identidades no artigo “Memória e identidade social”: “Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de ‘vividos por tabela’, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer.” (Pollak, 1992, p. 201). Ao longo do texto, Pollak destaca um aspecto que, para ele, é central na relação entre memória e identidade: a disputa, de caráter essencialmente político, entre diferentes grupos sociais. Para o autor: “a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos.” (Ibid., p. 205).

Ao afirmar que “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.” (Ibid., p. 204), Pollak caminha, em certa medida, em sintonia com Pierre Nora, ao evocar o aspecto lacunar da

memória individual – ancorada num certo caos, com tendência à fragmentação: “recalca, exclui” – para, em seguida, evidenciar o papel da questão política na construção das memórias coletivas, que “grava, [...] relembra”; construção essa que, como ele afirma no trecho acima, seria fruto de um processo de organização – que ele acaba chamando de enquadramento, num segundo momento da sua teoria.

Dessa forma, Pollak argumenta que existe um processo de seletividade na memória coletiva, que, por sua vez, se aproveita de um certo regime caótico da formação da memória individual, marcada ainda, em sua natureza, por uma certa tendência ao esquecimento: “*A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado.*” (Ibid., p. 203, *grifos do autor*), afirma o autor. A memória coletiva, por outro lado, teria o papel suprir tal tendência à obliteração – de lembrar, em suma –, impondo certa fixidez ao caráter transitório da memória individual. Assim, numa situação-limite, rapidamente imaginada, o que Pollak afirma é que é preciso que haja uma memória coletiva que possa fazer com que o indivíduo, por exemplo, de que ele é brasileiro – e não de outra nacionalidade (ou mesmo que pertença a determinada família, em detrimento de outra [por mais que deseje pertencer a outra]), toda vez em que esse mesmo indivíduo, porventura, apresente algum tipo lapso ou perda de memória. Está aí um exemplo prático, por assim dizer, da intrínseca relação entre memória coletiva e identidade, apontada por Pollak em seu texto.

Tais concepções de Pollak acerca da memória coletiva, já haviam sido consolidadas em um artigo anterior do próprio autor, intitulado “Memória, esquecimento, silêncio”, publicado em 1989. Nele, Pollak, logo de início, comenta que Halbwachs já havia apontado para a ideia de que a memória coletiva seria constituída por meio de contextos marcados pelo conflito. Usando as palavras do próprio Halbwachs, extraídas do livro “A memória coletiva”, Pollak afirma que “Em vários momentos, Maurice Halbwachs insinua [...] um processo de ‘negociação’ para conciliar memória coletiva e memórias individuais. ‘Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.’” (Ibid., p. 3-4 apud Halbwachs, 1968[1950], p. 15).

Mas de que lado desse conflito estará a memória coletiva, afinal? Do lado dos vencedores. Segundo Pollak “em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de

um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva.” (Pollak, 1989, p. 3). Assim, a memória coletiva é a memória do grupo que conseguiu se impor sobre o outro. Ou seja, daquele que vence a guerra e funda a nação. Mas e a memória dos vencidos? É, neste artigo, justamente, em que Pollak vai tratar da memória do lado de quem perdeu a guerra e tem sua versão dos fatos relegada ao silêncio e ao esquecimento; memória essa, à qual Pollak passa a se referir como memória subterrânea; aquela memória que vai de encontro à memória nacional: “memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso a memória nacional.” (Ibid., p. 4).

As memórias subterrâneas são, portanto, as memórias dos excluídos; a memória que não deve ser lembrada: “Essa memória ‘proibida’ e portanto ‘clandestina’” (Ibid., p. 5). No entanto, para Pollak, tais memórias não simplesmente desaparecem. Elas se mantêm vivas, de alguma maneira, por meio de uma transmissão igualmente silenciosa: “essas lembranças são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política.”, e conclui que tais lembranças “são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante.” (Ibid., p. 8).

As memórias subterrâneas resistem, apesar de proibidas, apesar de marginalizadas. Essa é a ideia central de Pollak. E elas podem, de alguma maneira, em um determinado contexto social que se forma em meio à conflitos políticos, eclodir do submundo e passarem a ocupar o espaço público, desestabilizando a memória nacional; ou seja, ajudando a contestar, assim, a própria relação de dominação: “essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados.”, e conclui: “Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória, no caso, as reivindicações das diferentes nacionalidades.” (Ibid., p. 5). A disputa pela memória, é, portanto, uma disputa política.

Como vimos, é a partir de um trabalho de organização que a memória subterrânea ganha esse caráter denunciativo, de forma eficaz, frente à memória do vencedor. E Pollak deixa claro que esse trabalho de organização, que ele acaba chamando de enquadramento – o trabalho de construção da memória coletiva em si – tem, como meio, os produtos culturais: “os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus,

bibliotecas etc.”. (Ibid., p. 10). E o cinema tem lugar especial nesse processo de enquadramento da memória: “Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória.” (Ibid., p. 11). Pollak cita, como trabalho de enquadramento exemplar, o documentário “Shoah⁵” (1985), do cineasta francês Claude Lanzmann. Baseado em depoimentos de sobreviventes do Holocausto, o filme permitiu retirar do véu do esquecimento o que fora vivido pelos judeus nos campos de concentração nazistas: “A obra monumental de Lanzmann, Shoah, [...], quer impedir o esquecimento pelo testemunho do insustentável.” (Ibid.). Por fim, Pollak conclui que “O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva” (Ibid.).

No artigo, “Da memória ao cinema”, publicado em 2015, a socióloga Cristiane Freitas, comenta o papel no cinema na formação da memória social: “O cinema é, por excelência, um meio de socialização que tem como função produzir uma memória social compartilhada por um grande número de indivíduos. É também um fenômeno de memorização de fatos, de personagens, de ideias e, por essa importância, impõe-se a necessidade de conservação de todos os filmes.” (Freitas, 2015, p. 17-18). Tal sentença vai ao encontro de Pollak, que, por sua vez, elege o cinema como o melhor “meio de enquadramento”, por assim dizer, da memória: “Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória.” (Pollak, 1992, p. 11).

O cinema, assim, por conta de sua capacidade de reconstruir e compartilhar memórias, a partir da criação de representações (imagens, discursos, símbolos), organiza as lembranças fragmentadas dos sujeitos, produzindo unidade e sentido, no processo de produção de memória. O teórico americano Bill Nichols, no livro “Introdução ao documentário”, publicado em 2005, traz a questão da representação para o cerne do cinema documentário:

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-

⁵ Palavra do hebraico que significa “catástrofe”, e que é usada também para se referir ao holocausto.

nos a aceitar suas opiniões. [...] a ideia de representação é fundamental para o documentário. (Nichols, 2005, p. 30)

E, ao construir a ideia de que os documentários podem “advogar” em favor de determinados interesses, por meio das representações que são produzidas por eles, Nichols entra em consonância com Pollak, na medida em que ressalta a potência denunciativa destes tipos de filmes:

[...] os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões. (Ibid.)

A capacidade de produzir representações se dá, em grande medida, por meio de possibilidades estéticas específicas do cinema, que conjugam diversas linguagens, como literatura, música e artes plásticas. Para o filósofo alemão Walter Benjamin (1955) o realismo encontra-se no centro da operação estética do cinema, desde seu surgimento. No texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, (1935/1936), o autor comenta a forma com que a sétima arte “captura” a realidade, por meio de uma comparação entre o trabalho de um pintor e de um cinegrafista: “O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade.” (Benjamin, 1996[1935/1936], p. 187). E conclui que a “descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.” (Ibid.).

No entanto, o uso de estéticas realistas nas artes surge bem antes da invenção do cinema; mais precisamente no contexto da Revolução Francesa, no curso da eclosão do Iluminismo Europeu, com objetivos estéticos – da ordem da representação – bem delineados. No artigo “Realismo: a persistência de um mundo hostil”, Tânia Pellegrini destaca que o movimento realista buscou “dar forma própria da cultura e trazendo o povo para o centro da cena, com uma postura politicamente revolucionária, ligada [...] aos ideais socialistas surgidos da Revolução Francesa.” (Pellegrini, 2009, p. 13). Desde então, realismo e política vêm caminhando juntos, em determinados contextos artísticos.

Quase dois séculos após sua origem de caráter revolucionário, o realismo retorna em movimentos europeus pós-Segunda Guerra Mundial, a partir, principalmente, do movimento cinematográfico que ficou conhecido, de maneira geral, como neorealismo italiano. Há um certo consenso entre autores de que o movimento teve início com o filme “Roma, cidade aberta”, do cineasta Roberto Rossellini, lançado em setembro de 1945, quatro meses depois da rendição da Alemanha nazista.

O teórico de cinema americano James Dudley Andrew, no livro “As principais teorias do cinema”, de 2002, concorda que o realismo que eclode no período do pós-guerra. Para o autor, o realismo no cinema emerge enquanto uma prática social objetiva, cujo papel se encontra na construção da consciência política do sujeito, por assim dizer: “Podemos ver desde o início que a teoria realista do cinema realista está intimamente ligada ao senso da função social da arte. [...] O cinema realista não deveria competir com os filmes de entretenimento, mas proporcionar uma alternativa absoluta, um cinema com uma consciência verdadeira tanto para com nossa percepção cotidiana da vida como para com nossa situação social.” (Andrew, 2002, p. 91-92).

De acordo com o teórico de cinema brasileiro Ismail Xavier, no livro “O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência”, publicado originalmente em 2003, o neorealismo italiano buscava, a partir de procedimentos estéticos específicos, como o uso de atores não profissionais, o abandono do uso de cenários de estúdio e a preferência por locações reais, estratégias típicas do cinema documental, para, justamente, potencializar a capacidade do cinema de “capturar” a realidade. Para o autor, “o neo-realismo [...], além de parecer, procura ‘ser real’. Há uma ética da ‘confiança na realidade’, a da sinceridade, que implica na minimização do sujeito do discurso, de modo a deixar o mundo visível captado transparecer o seu significado.” (Xavier, 2008, p. 75).

Até os anos 1950, a indústria cinematográfica brasileira produzia, essencialmente, chanchadas, a partir de filmes estrelados por humoristas como Oscarito e Grande Otelo. Ao mesmo tempo em que as chanchadas obtinham cada vez mais sucesso nas telonas, o Brasil experimentava os reflexos de um processo de industrialização tardio, marcado por grandes migrações de famílias nordestinas, em direção às metrópoles da Região Sudeste, como São Paulo e Rio de Janeiro, onde estavam instalados os principais parques industriais do país. O processo de industrialização iniciado pelo Governo Vargas, ao mesmo tempo em que criou a Consolidação das Leis Trabalhistas, a CLT, e uma série de outros direitos que protegiam o

trabalhador, precisava lidar com a falta de infraestrutura das cidades, que sofriam com problemas de habitação e saneamento básico. Além disso, a parcela da população que não conseguia empregos formais – os mais pobres – era privada do acesso à saúde e ao sistema de previdência social.

Pode se dizer então, em alguma medida, que as chanchadas ajudavam a tamponar a dura realidade vivida por uma grande parte da população brasileira naquela época. Os elementos de comédia e de humor funcionavam, muitas das vezes, como uma forma de compensação da experiência de uma vida marcada pela situação de abandono por parte do Estado. No mesmo livro citado anteriormente, Ismail Xavier comenta o efeito do cinema sobre um contexto de problemas sociais estruturais, que ele se refere como “psicoses coletivas”. Para o autor, “No plano social, essa agressão individual das mentalidades corresponde a um regime da alma coletiva que constitui também as psicoses, psicoses coletivas, sobre as quais o cinema pode exercer uma ação calmante, libertadora, terapêutica.” (Ibid., p. 307).

No livro “Cinema Brasileiro: propostas para uma história”, de 1979, Jean-Claude Bernardet, teórico de cinema francês radicado no Brasil, ressalta a relação do público com o teor cômico dos filmes de chanchada, apontando para o efeito que ela produziria: “os espectadores se projetariam destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país, e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade. (Bernardet, 1979, p. 80-81). No entanto, naquela mesma década, a despeito das chanchadas, o cinema brasileiro acabou acompanhando as transformações estéticas que se deram no cinema mundial. O movimento cinematográfico que ficou conhecido como Cinema Novo, criado por cineastas oriundos das classes médias brasileiras, como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, passou a incorporar os novos procedimentos estéticos realistas, consolidados anteriormente pelo neorealismo italiano.

Chamando a atenção para o fato de que alguns dos primeiros filmes de cineastas ligados ao Cinema Novo eram documentários, o historiador Jaison Castro, no artigo “A imagem transfigurada: Cinema Novo, realismo cinematográfico e a apropriação documental da realidade (1959-1963)”, publicado em 2019, destaca intercessões entre o movimento brasileiro e o italiano: “A aspereza da concepção de realidade herdada pelo cinema do pós-

guerra, principalmente o Neorealismo italiano, era transposta para o cenário nacional [...], em documentários como ‘Aruanda’ (1959), de Linduarte Noronha, e ‘Arraial do Cabo’ (1960), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro.” (Castro, 2019, p. 29-30). Ainda de acordo com o autor, a adoção dos procedimentos neorealistas, por parte dos cinemanovistas, tinha o objetivo de representar a realidade brasileira no cinema, a fim de operar uma denúncia social. Para Jaison Castro, “Eles [cinemanovistas] estabelecem, então, um projeto de afirmação, que tem como síntese uma necessidade de conhecimento da realidade para que a mudança social ocorra. Pode-se observar, como foco principal, a necessidade de conhecimento em relação à sociedade brasileira em suas situações-limites: a pobreza, a fome e as dificuldades sociais.” (Ibid., p. 30-31). De fato, para a jornalista Juliana Sangion, no artigo “Realismo e realidade no cinema brasileiro: de Rio 40 Graus a Cidade de Deus”, publicado em 2005, os filmes de cineastas ligados ao Cinema Novo, produzidos a partir das novas propostas estéticas pelo neorealismo italiano, tiveram implicações diretas na forma como o público percebia a própria realidade:

O neorealismo desempenhou papel fundamental junto a alguns cineastas brasileiros, os influenciou e acabou por interferir na maneira como o espectador percebia a realidade. O filme de estreia do diretor Nelson Pereira dos Santos, Rio, 40 Graus (1955), é um exemplo disso. A obra [...] se mantém viva e nos possibilita repensar o cinema brasileiro se comparada a cada lançamento que aborda a temática dos excluídos que vivem nos morros, favelas e periferia. (Sangion, 2005, p. 2)

Houve, assim, por parte dos integrantes do Cinema Novo, uma preocupação deliberada em incorporar as estéticas realistas às suas obras, com objetivo de transpor para seus filmes representações de um Brasil “mais real”, ou seja, de potencializar, a partir de novos procedimentos (muitos deles já consolidados pelo cinema documental), a “vocação realista” do cinema, com o objetivo de denunciar a precariedade vivida por muitos brasileiros, durante aquele período da história; mais precisamente entre as décadas de 1950 e 1960. O realismo fez-se aqui necessário para trazer – novamente – o povo para a cena, assim como, de acordo com Tânia Pellegrini (2009) os revolucionários franceses haviam feito com a arte em meados do século XVII.

Os movimentos que se seguiram, dali em diante, tomaram o mesmo caminho em direção ao realismo, só que de uma forma ainda mais radical. O Cinema Marginal, cujo filme mais emblemático talvez seja “O Bandido da Luz Vermelha” (1968), do diretor Rogério Sganzele, baseado na história do assassino João Acácio Pereira da Coisa, fez uso de atores não profissionais, estrutura de produção enxuta, assim como o neorealismo italiano. No artigo “Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria”, publicado em 2007,

Ângela José afirma que Cinema Marginal pretendia, com esse “realismo radical”, por assim dizer, denunciar de uma forma ainda mais crua a realidade social brasileira, a partir do que a autora chamou de “estética do grotesco”: “O Cinema Marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Era a estética do grotesco, onde o kitsch, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam.” (José, 2007, p. 159).

Ângela acaba contrapondo o Cinema Novo do Cinema Marginal não apenas a partir seus aspectos objetivos, mas também das suas influências. Enquanto o Cinema Novo tinha por principal ancoragem estética o neorealismo italiano e abordava temas ligados à pobreza vivida no campo – o Brasil como ele era –, o Cinema Marginal já havia se apropriado de movimentos cinematográficos mais contemporâneos a ele, como a *nouvelle vague* francesa, e, para além da mostrar a realidade, pura e simplesmente, investiria em tom mais contestatório. De acordo com a autora,

Influenciado pelo Neorealismo italiano, o universo do Cinema Novo é, predominantemente, nordestino, inspirado na literatura dos anos 1930, abordando temas rurais e sertanejos, e, mais tarde, os conflitos gerados na periferia das capitais brasileiras. Era o cinema culto, marcado por uma posição política nitidamente de esquerda. Já o cinema marginal, influenciado pela *Nouvelle vague* francesa e pelo movimento underground americano, a bandeira contestatória era a carnavalização da cultura brasileira. Uma cultura que apesar de reivindicar o status de culta, não passava de uma cultura marginal, tupiniquim, antropofágica. (Ibid.)

No início da década de 2000, pouco após o período conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro (quando o Governo Federal voltou a investir na indústria cinematográfica nacional, depois de um longo período de falta de recursos, por conta da extinção da Embrafilme, no Governo Collor), o filme “Cidade de Deus” (2002), dirigido por Fernando Meirelles, que, em linhas gerais, conta a escalada do tráfico de drogas e da violência na favela Cidade de Deus, localizada na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, retomou a questão do realismo no cinema brasileiro, a partir de uma estética que incluía o uso de planos-sequências, cortes rápidos e narrativa não-linear. Apesar, no entanto, do sucesso de bilheteria e da indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 2004, o filme “Cidade de Deus” passou a ser alvo de críticas, por, em certa medida, promover uma espécie de espetacularização da violência e estetização da miséria, na representação da favela. Bruno Dias Franqueira, no artigo “Cidade de Deus e as Representações Sociais de lugar violento”, publicado em 2012, comenta a crítica em torno da obra, que aponta uma falha na tentativa de representar a

realidade: “A pobreza, a violência e o tráfico de drogas estão em associação direta em Cidade de Deus. [...] A espetacularização de processos sociais como a pobreza, a violência e o tráfico, à medida que se propõe apresentar o real, possibilita conversações cotidianas sobre os objetos sem que os indivíduos tenham necessariamente vivido de forma concreta tais situações.” (Franqueira, 2012, p.11). Juliana Sangion, no mesmo artigo já citado, ressalta que parte dessa crítica relacionava um certo excesso descritivo da obra cujo efeito produzia o esvaziamento do seu tema: “Para muitos críticos de cinema, Cidade de Deus é um filme puramente descritivo, quando por abordar um tema de grande relevância social para o país, deveria induzir o espectador à reflexão.” (Sangion, 2005, p. 7).

Considerado o primeiro romance realista, “Madame Bovary”, do escritor francês Gustave Flaubert, publicado em 1857, foi analisado pelo semiólogo francês Roland Barthes, no texto “O efeito do real”, de 1971. Nele, Barthes rebate as críticas dos modernistas às passagens descritivas dos romances realistas e oferece uma análise estrutural do uso de elementos textuais supostamente supérfluos, defendendo sua função narrativa: “Os resíduos irreduzíveis da análise estrutural funcional têm isso em comum, o de denotar o que se chama correntemente de real concreto.”. E conclui: “que importa então a não-funcionalidade de um detalhe, uma vez ele já denota o que realmente ocorreu: o real concreto torna-se a justificação suficiente do dizer.” (Barthes, 1971, p. 41). Mas o que seria o concreto? Ao explicá-lo, sob o ponto de vista da semiologia, Barthes acaba apontando para um aspecto ambíguo desse do realismo, ao qual ele se refere enquanto uma “ilusão referencial”:

Semioticamente, o «detalhe concreto» é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com ele, bem entendido, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, isto é, na realidade: a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, certamente, narrativa, mas o é porque nela o realismo é somente parcelar, errático, confinado aos «detalhes» e porque o discurso narrativo mais realista que se possa imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas). Isto é o que se poderia chamar de ilusão referencial. (Ibid., p. 43)

Barthes conclui que as bases do “efeito do real”, propriamente dito, estariam, em grande medida, ligadas, proporcionalmente, ao seu inverso – ao irrealismo –: “produz-se um *efeito de real*, fundamento desse inverossímil inconfessado” (Ibid., *grifo do autor*). No entanto, cerca de mais de duas décadas antes de Barthes, o crítico francês André Bazin, no texto “O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação”, publicado originalmente em 1948, no qual analisa a estética do neorealismo italiano, chama a atenção justamente para o aspecto ilusório da pretensa “captura” da realidade nas obras relacionadas ao movimento cinematográfico europeu. O autor relaciona o “fazer aparecer mais realidade na tela”, ou seja,

a operação de base realista, própria do cinema, com o fenômeno que ele chama de “ilusão de realidade”, que, por sua vez, para o Bazin, produz “uma ilusão necessária, mas que ela traz consigo rapidamente a perda da consciência da própria realidade, que se identifica na mente do espectador com sua representação.” (Bazin, 1991[1948], p. 244). Para Bazin, o realismo produzido pelo cinema é marcado por uma relação ambígua entre a realidade e a ficção – o “ilusório” –; aquilo que o autor chama de “a ambiguidade ontológica da realidade” (1991[1948]).

Neste sentido, há uma dobra da própria representação da realidade, quando estamos falando de estéticas realistas no cinema: quanto mais elas buscam representar a realidade enquanto ela se dá, mais participam ativamente da construção daquilo que costumamos chamar de imaginário. Como afirma o cineasta e pensador francês Edgar Morin (1958), no livro “O cinema ou o homem imaginário”, publicado originalmente em 1958, o cinema passa pela constituição do mundo imaginário, um lugar por excelência da manifestação de sonhos, mitos e desejos, que se dá na convergência entre a imagem cinematográfica e estruturas mentais do ser humano. Ressaltando aqui, contudo, que o uso da palavra “homem”, por Morin (como também por Benjamin, Halbwachs e outros autores que ainda serão citados, ao longo desta pesquisa, como Henri Bergson), para designar a Humanidade, está diretamente relacionado a estruturas coloniais e, conseqüentemente, raciais, como afirma semiólogo Argentino Walter Mignolo, citando Anibal Quijano e Sylvia Wynter, no artigo “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, publicado em 2017: “Uma concepção particular do ‘sujeito moderno’, uma ideia do homem, introduzida no Renascimento europeu, se tornou o modelo para o humano e para a humanidade, e o ponto de referência para a classificação racial e o racismo global” (Mignolo apud Quijano, 2000; Wynter, 2001).

O cinema realista, portanto, enquanto um produto de memória – enquanto produtor de representações – é produtor de uma memória ambivalente, inscrita em algum espectro entre o fato em si e aquilo que poderia ter acontecido – entre realidade e ficção –, constituída a partir desses dois registros, por assim dizer; uma memória possível, que pôde ser narrada, a despeito da sua tendência à fragmentação, lapsos e falhas; e que, quando parcialmente construída, poder servir como esse apelo à lembrança dos outros, que é, por sua vez, justamente a memória coletiva, como bem havia ressaltado Halbwachs (1950).

E é justamente em direção a esse aspecto imaginário que os últimos filmes de Adirley Queirós têm caminhado. Num movimento inverso ao do Cinema Novo e ao das vanguardas

cinematográficas europeias do pós-guerra, Adirley parte de uma linguagem documental (ou seja, de procedimentos estéticos que, historicamente, trazem “mais realidade” para a tela de cinema) e marcha em direção ao cinema ficcional, por meio da inclusão de tramas formadas por personagens fictícios, lançando mão da construção de cenários, produção de figurino, etc. Dessa forma, o cineasta imerge num processo de construção de narrativas singulares, que surgem a partir do encontro deliberado entre o documentário e a ficção, produzindo filmes também marcados pela denúncia social (assim como o Cinema Novo e as vanguardas europeias).

Há de se notar, contudo, que, neste “realismo ao avesso”, por assim dizer, de Adirley Queirós, a denúncia social operada pela narrativa não é mais construída a partir da ótica de cineastas de classes médias, como eram os cinemanovistas, que pretendiam representar na tela do cinema a realidade social vivida pela maioria da população no país naquele momento, na qual não estão inseridos, criando, dessa forma, representações cinematográficas, num movimento de fora para dentro. Adirley, do contrário, morador de Ceilândia, produz filmes que retratam a realidade da periferia de dentro para fora, guiado por experiências próprias, de amigos ou de familiares, todos moradores de Ceilândia, protagonistas de inúmeras histórias de exclusão, segregação racial e precariedade social.

Estaria no fato de se colocar como protagonista da própria história a tendência à fabulação dessas memórias? Não que o Cinema Novo não estivesse igualmente ancorado na fábula; muitos dos filmes do movimento, senão a maioria, são, de fato, narrativas ficcionais (apesar de seu começo ser marcado pela produção de documentários, como nos lembrou Jason Castro). Mas há, no trabalho de Adirley Queirós, um movimento oposto ao dos cinemanovistas. No percurso de denunciar a realidade brasileira, Glauber e companhia partiam da ficção e procuravam fazer suas narrativas parecerem reais. Adirley e sua equipe, ao contrário, “deslizam” de fatos reais para fabulações no processo de criação de filmes de denúncia social.

2.2 Planejamento urbano e segregação racial: as Campanhas de Erradicação das Invasões

Como vimos, as intervenções ficcionais, por assim dizer, nos documentários de Adirley Queirós têm início, de fato, em “A cidade é uma só?” (2011), último filme do diretor antes de “Branco sai, preto fica” (2014). Em linha gerais, a obra trata do nascimento de

Ceilândia, sob a ótica dos próprios moradores; mais precisamente da forma como, de um dia para o outro, eles foram retirados à força de suas casas, nos arredores do Plano Piloto, e despejados em um terreno a cerca de trinta quilômetros da nova capital.

Após a conclusão das obras de Brasília, as famílias dos milhares de operários que trabalharam na sua construção passaram a ocupar terrenos no entorno do Plano Piloto, naquilo que ficou conhecido como vilas operárias, como a Vila do IAPI e o Morro do Urubu, por exemplo. Isto porque o projeto original de Brasília, realizado pelo arquiteto e urbanista Lúcio Costa, não previu – ou foi impelido a não prever – a construção de moradias para as classes populares. Josuel Stenio Ribeiro e José Douglas Silva, no artigo “O processo de construção e consolidação de Brasília e Ceilândia: um projeto de modernidade”, publicado em 2018, afirmam que “A própria construção de Brasília, o plano modernista brasileiro por excelência, se estabeleceu à custa de uma massa de trabalhadoras e trabalhadores em condições retrógradas menos de uma década depois da fundação, em 1969, já havia quase oitenta mil pessoas em habitações ‘ilegais’ próximas ao centro da capital.” (Ribeiro; Silva, 2018, p. 188).

Na tese de doutorado “Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998”, defendida em 1998, Antonio Carlos Capintero destaca um trecho de uma entrevista em que o próprio Lúcio Costa assume o fato de as habitações populares não terem sido previstas no planejamento da nova capital federal, tendo ele mesmo se surpreendido com as habitações populares nos entornos do Plano Piloto:

Isso tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram os brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão aí legitimamente. É o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. É isto, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras reais, não é uma flor de estufa como poderia ser. Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade o sonho foi menor que a realidade. A realidade foi maior e mais bela. (Costa apud Carpintero, 1998, p. 154)

Ao contrário do que muitos possam imaginar, Brasília não foi a primeira e tampouco a última cidade planejada do país. Desde o primeiro século de ocupação portuguesa, a questão urbana no Brasil vem sendo marcada pela ideia cidade planejada. Fundada em 1549, Salvador é considerada a primeira tentativa de criar um espaço urbano planejado, tendo Luís Dias, militar e engenheiro português nomeado por Tomé de Souza como Mestre de Fortaleza e Obras de Salvador, como seu projetista. Na sua dissertação de mestrado “O Planejamento Urbano e a efetividade dos direitos a cidade no bairro do Calabar – Salvador/BA”, defendida

em 2014, Humberto Teixeira, afirma que “esta cidade [Salvador] foi planejada desde a sua criação, cuja fundação adveio de uma decisão da Coroa Portuguesa em estabelecer nesta cidade o centro da sua base política no Brasil” (Teixeira, 2014, p. 17).

Após a experiência baiana, uma série de outras capitais regionais foram sendo criadas, ao longo dos séculos, perseguindo o conceito de cidade planejada. Todas elas tendo sido projetadas por arquitetos, urbanistas ou engenheiros. São elas: Teresina (PI), projetada pela dupla José Antônio Saraiva e João Isidoro França, em 1852; Aracaju (SE), projetada pelo engenheiro Sebastião José Basílio Pirro, em 1855; Belo Horizonte (MG), projetada por Aarão Reis, em 1897; Goiânia (GO), projetada pelos urbanistas Ebenezer Howard e Atilio Corrêa Lima, em 1935. Depois disso, teve o caso emblemático de Brasília, que contou com planejamento de Lúcio Costa, como vimos, e, por fim, Palmas (TO), projetada pelos arquitetos Luiz Fernando Cruvinel Teixeira e Walfredo Antunes de Oliveira Filho. Curitiba, capital do Paraná, apesar de não ter nascido inicialmente dos rascunhos de um arquiteto, sofreu uma série de intervenções, com o objetivo de planejar o ordenamento urbano. De acordo com Thais Figueiredo de Sousa, no Trabalho de Conclusão de Curso “Curitiba e o Mito da ‘Cidade Modelo’”, a capital do Paraná chegou, em algum momento, a ser considerada “a cidade modelo, planejada, capital ecológica e de qualidade de vida são apenas alguns dos termos veiculados pela mídia durante décadas e que abrange o nível nacional e internacional” (Sousa, 2012, p. 7).

No livro “O que é utopia”, de 1980, o pesquisador Teixeira Coelho nos lembra que a cidade idealizada é “um dos sonhos mais antigos do homem, situado na base da imaginação utópica: o de habitar uma cidade perfeita. Uma cidade. E não uma casa e, muito menos, um país ou uma nação” (Coelho, 1980, p. 21). Antônio Heliódoro Lima Sampaio, no artigo “Cidade ideal, imaginação e realidade”, publicado em 1996, descreve o que seria esta cidade: “a cidade ideal aparece historicamente como superação da cidade real, cheia de equívocos e erros de toda ordem, incorporando uma espécie de visão maniqueísta de mundo, reduzindo a realidade a uma condição dualista entre algo ideal (o bem) e algo real (o mal).” (Sampaio, p. 55, 1996). Dessa forma, a cidade ideal nasce da contraposição ao que ele entende como cidade real, que, por sua vez, seria um espaço urbano que “reflete as circunstâncias contraditórias de um mundo não unitário e fragmentado comum às grandes cidades” (Sampaio, 1996, p. 59).

Ao longo das décadas, a questão do planejamento urbano foi se tornando uma pauta cada vez mais discutida nos planos político e social do Brasil, na medida em que os principais centros urbanos cresciam de forma desordenada, principalmente após os grandes êxodos rurais que o país experimentara, ao longo do século XX, causados, principalmente, pela aceleração do processo de industrialização, fomentado pelo Estado. Rosana Beaninger destaca, no estudo “Fases e faces da migração em São Paulo”, publicado pela Unicamp, em 2012, que “a população não natural de São Paulo, oriunda de outros estados brasileiros, passou de 10,4% em 1940 para 12% em 1950.” (Beaninger, 2012, p. 28).

O rápido crescimento urbano impactou de diversas formas os grandes centros urbanos daquela época, como São Paulo e Rio de Janeiro – cidades não-planejadas e principais polos industriais até então –, gerando novas demandas por infraestrutura urbana, tais como estradas, saneamento, moradias, segurança, entre outros serviços públicos. Contudo, os governos que se sucederam não foram capazes de atender a tais necessidades, o que impactou, assim, numa série de problemas sociais, como pobreza, violência e falta de acesso a serviços públicos.

Na medida em que esses problemas se tornavam crônicos, a cidade planejada passou a se apresentar cada vez mais como solução para a questão urbana no Brasil, pois, erigida a partir de uma lógica racional da distribuição do espaço urbano, contrapunha-se ao crescimento espontâneo, desordenado, apontado como fator principal dos processos de favelização. Brasilmar Ferreira Nunes, no artigo “Cidade vivida e cidade planejada: encontro da teoria com a pesquisa”, publicado em 2010, adverte acerca da questão do planejamento urbano, reforçando o caráter impossível da cidade planejada:

[...] a premissa que considera o planejamento urbano um instrumento de racionalização do espaço físico e do espaço das relações sociais não deixa de conter uma elevada dose de utopia. De um lado, procura intervir em processos sociais e decisões individuais autônomos de uso e ocupação do solo, o que por si só, já traz uma série de questões. Por outro lado, sabemos ao mesmo tempo em que, dentro das possibilidades de planejar uma cidade, não há um único modelo ou paradigma e que muitos aspectos de uma determinada perspectiva sobre o urbanismo e o planejamento urbano são claramente em contradição com as de outros modelos. (Nunes, 2010, p. 60)

Hoje, as cidades planejadas brasileiras sofrem com diversos problemas sociais, agravados, principalmente, pela falta de capacidade de distribuição equânime de serviços públicos. Ao analisar a cidade de Curitiba, que passou por uma série de intervenções e ficou conhecida mundialmente como um modelo de planejamento urbano a ser seguido, Thais Figueiredo de Sousa, ainda em seu Trabalho de Conclusão de Curso, afirma que “A cidade

planejada e de primeiro mundo não suporta carregar a imagem de que é também uma das cidades mais desiguais do país bem como uma das mais violentas.” (Sousa, 2012. p. 19).

Como vimos, as habitações precárias nas margens na área central de Brasília foram se multiplicando, ao longo dos anos, na medida em que as famílias dos operários de Brasília buscavam seu direito à moradia, “manchando” assim a cidade perfeita com as cores da pobreza e da precariedade social. No início dos anos 1970, auge da ditadura militar, Hélio Prates, então governador de Brasília, resolveu redefinir os contornos da nova capital e apagar de vez os vestígios das vilas operárias, como afirma Beatriz de Oliveira Andrade em seu Trabalho de Conclusão de Curso “Fragmentos de pertencimento e agência: narrativas periféricas do Distrito Federal, da Vila do IAPI à Ceilândia, defendido em 2021:

Mesmo com uma estrutura mais complexa do que se poderia supor de uma “população improvisada”, a Vila do IAPI continuava a ser um problema a ser resolvido pela administração pública, uma insurgência a ser disciplinada, uma curva fora do plano de Lúcio Costa a ser apagada. Assim é que a solução perfeita será posta em prática durante o governo de Hélio Prates da Silveira: a remoção de toda essa população para um território situado a mais de 30 km do centro de Brasília. (Andrade, 2021, p. 29)

Foi criada então a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), (que, ironicamente, ajudou a nomear a Ceilândia), cujo objetivo era o de remover as famílias de operários de áreas ocupadas de forma irregular – as ditas invasões –, e realocá-las em terrenos distantes do centro de Brasília, que, mais tarde, viriam a se tornar as cidades-satélites do Distrito Federal, como bem elucida o geógrafo Tony Marcelo Gomes de Oliveira, no artigo “Marcas do processo de formação do espaço urbano de Brasília pela ótica da erradicação de favelas”, publicado em 2008:

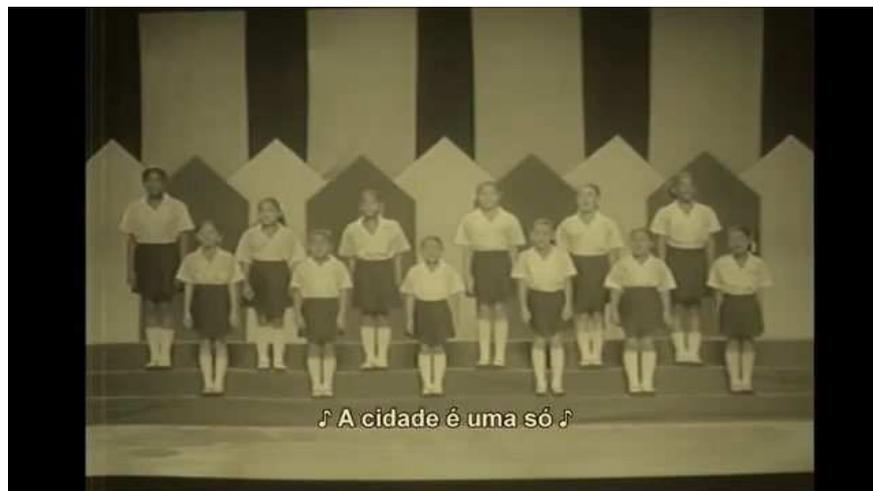
Em pouco tempo, outras pequenas vilas-favelas foram se aglomerando à Vila IAPI, formando o que chamamos de complexo IAPI, sendo a maior favela concebida na Capital Federal. Esse fato passou a fazer parte das preocupações do governo, que conduziu um plano de retirada dos favelados para uma área ainda mais distante do Plano Piloto, a nova cidade satélite de Ceilândia, cujo nome deriva da sigla C.E.I. – Campanha de Erradicação de Invasões. (Oliveira, 2008, p. 64)

Inicialmente, houve uma tentativa de realizar as remoções de forma voluntária, oferecendo a posse do lote para o qual a família seria transferida, junto da promessa de infraestrutura adequada no local, que nunca foi cumprida, como bem ressalta o arquiteto e urbanista Luiz Alberto Campos de Gouvêa, no livro “Brasília – a capital da segregação e do controle social: uma avaliação da ação governamental na área de habitação”, publicado em 1995, ao descrever o processo de remoção dos moradores da Vila do IAP: “A erradicação da Vila do IAPI se constitui no exemplo mais marcante deste período devido à forma como se

processou a sua remoção, bem como à sua dimensão. Composta de 12.000 barracos, com uma população de 82.000 pessoas, foi removida contra a vontade de seus moradores para um local sem infra-estrutura urbana ou comunitária, localizado cerca de 30 km do Plano Piloto.” (Gouvêa, 1995, p. 67-68).

Num esforço de persuadir os moradores a aderirem à campanha, o então Governo do Distrito Federal produziu e veiculou uma série de peças de propaganda da CEI nas principais redes de televisão da época. Um destes filmes publicitários tinha com base o *jingle* “A cidade é uma só”, cuja letra continha versos como “*Vamos sair da invasão/ A cidade é uma só/ Você que tem um bom lugar para morar/ Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar/ Para que possamos dizer juntos.*” (Queirós; Mendonça, A cidade é uma só?, 2012), num nítido esforço de escamotear a política segregacionista por trás da CEI (cujo objetivo central era a retirada os pobres de áreas valorizadas de Brasília, como vimos), a partir da construção de um discurso no qual se afirmava que o envio dos moradores das vilas operárias para as áreas periféricas do Distrito Federal, ao contrário do que se pudesse imaginar (dividir, segregar a cidade) estaria ligado, na verdade, a uma política de unificação da cidade.

Imagem 01 – Filme publicitário da Campanha de Erradicação das Invasões, mostrando crianças moradoras das vilas operárias cantando o jingle “A cidade é uma só”.



FONTE: “A cidade é uma só?”.

Fadado ao fracasso já em sua concepção, o contorcionismo discursivo do Governo do Distrito Federal acabou, de fato, não contribuindo em nada para a aderência voluntária ao programa. Na medida em que os moradores recusavam tal oferta, o Governo foi transformando a campanha numa política compulsória, expulsando a população pobre – majoritariamente negra, parda, e de origem nordestina – das áreas centrais de Brasília.

Apartados dos espaços ocupados pela elite brasiliense, as famílias dos operários passam então a morar a quilômetros de distância do Plano Piloto, em regiões isoladas, até então inabitadas, com infraestrutura precarizada, sem acesso à serviços públicos básicos, como saneamento, transporte, saúde, etc. Luiz Alberto Campos de Gouvêa ressalta que “a ação governamental no DF se pautou por produzir moradias de baixa qualidade para tornar viável interesses eleitorais, por segregar a massa operária para as periferias distantes” (Ibid., p. 139).

Mais de cinquenta anos depois de seu nascimento – que mais se assemelhou a um aborto – Ceilândia, juntamente com as demais cidades-satélites do Distrito Federal, como Taguatinga, por exemplo, apresenta hoje um dos maiores índices de desigualdade social do país. Sol Nascente, favela localizada em Ceilândia, se tornou, recentemente, a maior da América Latina, desbancando a favela da Rocinha, na cidade do Rio de Janeiro, como as autoras Elaine de Almeida Cabral e Silvia Cristina Yannoulas destacam, utilizando dados do IBGE e da ONU, no artigo “A segregação socioeducacional no Distrito Federal do Brasil”, publicado em 2021:

O condomínio Sol Nascente, localizado na Ceilândia, foi considerado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) a maior favela da América Latina, ultrapassando inclusive a Rocinha e outras grandes favelas de países vizinhos, como Argentina ou Bolívia. Em Brasília fica o metro quadrado mais caro e o mais pobre da América Latina, e 18% das famílias possuem ingressos mensais máximos de dois salários mínimos. Segundo o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD, 2013), Brasília é a quarta área metropolitana mais desigual do Brasil, e a décima sexta do mundo.” (Cabral; Yannoulas, 2021, p. 13)

Em entrevista para o *site Multiplot!*, Adirley Queirós comenta: “A cidade que a gente vive, a Ceilândia, é uma cidade de 600 mil habitantes, que historicamente é a primeira favela de Brasília. [...] Ela já nasce esquematizada como uma grande favela. Então eu cresci tendo a cidade como uma referência negativa sempre.”.⁶

Ludmila Brandão, no artigo “Da cidade moderna às contemporâneas: notas para uma crítica do urbanismo modernista”, publicado em 2014, destaca que as ações do Governo do Distrito Federal para manter os pobres longe das áreas centrais de Brasília não se limitaram à execução das CEI’s, nos anos 1970, mas que continuam até os dias de hoje, por meio de ações de repressão. Assim, de acordo com a autora: “Brasília, sabe-se muito bem, só consegue manter seu Plano Piloto (a cidade efetivamente projetada por Lúcio Costa) intacto ou minimamente transformado à custa de uma vigilância sistemática e muita repressão policial

⁶ QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós. 2012. Entrevista. Disponível em <<https://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/>>. Acesso em 21 fev. 2024.

que impede a invasão dos imensos espaços vazios, dos gramados a perder de vista em pleno centro urbano” (Brandão, 2014, p.267).

2.3 Autoficcionalização e fantasia: o processo de ressignificação

O cinema teve início por meio da exibição de tomadas curtas de trens em movimento e trabalhadores saindo de fábricas, feitas pelos pais da invenção, os Irmãos Lumière. No entanto, depois de um começo essencialmente documental, a partir da sua notável capacidade de realizar o registro de imagens em movimento, o cinema acabou se consolidando como espaço privilegiado para contar narrativas ficcionais, através do desenvolvimento de procedimentos estéticos específicos, criando, assim, universos imaginários que só foram possíveis por meio dele. De fato, muitos dos filmes produzidos no começo do século XX são adaptações de contos folclóricos, obras da literatura clássica e eventos históricos. Em paralelo, o cinema documental se consolidou a partir de filmes como “Nanook, o Esquimó” (1922), de Robert Flaherty, que, paradoxalmente, se utilizou de técnicas e de procedimentos estéticos consolidados pelo cinema ficcional, como cenários artificiais e uso de atores profissionais.

Como vimos, apesar de “Branco sai, preto fica” ter sido marcado por uma combinação singular entre recursos e procedimentos narrativos do documentário e da ficção, misturas semelhantes já estavam presentes em “A cidade é uma só?” (2011), filme cujo nome faz referência direta ao *jingle* da propaganda das CEIs. Na obra, um extenso material de arquivo juntamente com o depoimento da cantora Nancy (protagonista documentário que passou pelo processo de remoção compulsória da Vila do IAPI para Ceilândia) misturam-se à trama de dois personagens fictícios, num procedimento narrativo que Mariana Duccini chamou de autoficcionalização, em seu artigo “A cidade é uma só?: autoficcionalização, interrogação do arquivo e sentido de dissenso”, publicado em 2012.

Adirley Queirós, em entrevista para o *site Multiplot!*, em 2012, explica um pouco sobre o método de filmagem do filme:

O que a gente propõe é assim: a partir deste momento, você é fulano. Internaliza fulano. Pesquisa fulano. Você é fulano a partir deste momento pra mim. [...] Eu dava pra eles os motes e eles reagiam. [...] A gente propunha situações, a gente cercava as situações, mas não tinha texto pra eles falarem. Era muito livre o texto. [...] Todo filme foi assim. Eles tinham muita liberdade pra puxar as coisas. Obviamente que eu entrevistava o tempo todo pra falar “fala sobre isso, comenta aquilo, entra aqui...”, porque eu sabia que se entrasse à direita ou à esquerda ele entraria em uma rua mais

esburacada, ou uma rua mais extensa... e deixava o personagem reagir àquilo. Mas não tinha texto ensaiado⁷.

Sobre a autoficção, a autora brasileira Anna Faedrich, no artigo “Uma discussão teoria acerca da autoficção: a ficcionalização de si em ‘O filho eterno’, de Cristóvão Tezza”, publicado em 2011, esclarece que o neologismo *autofiction* foi criado em 1977 pelo teórico francês Serge Doubrovsky “partindo das inquietações a respeito do estudo sobre autobiografia de [Philippe] Lejeune” (Faedrich, 2011, p. 184), e que, por sua vez, estão presentes no livro “*Le pacte autobiographique*”, publicado originalmente em 1975. Ainda, segundo a autora,

Doubrovsky define a autoficção como “uma variante pós-moderna da autobiografia”, pois não acredita na possibilidade de escrita autobiográfica à maneira de Lejeune. A proposta doubrovskiana reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do eu no espaço lúdico e transitório, que entrelaça os gêneros referencial e ficcional; verdade e invenção; realidade e imaginação. A autoficção é também uma escrita do presente, que não acredita mais na recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, mas sim numa atualização do que aconteceu. (Ibid., p. 185)

Na tese de doutorado “Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea”, defendida em 2014, Faedrich apresenta a autoficção a partir do contraste com a ideia autobiografia: “O conceito de autoficção é criado justamente para dar conta de uma série de obras que apresentam a identidade onomástica explícita, mas que não são autobiografias, são para serem lidas como romances. Daí a ambiguidade do gênero. Essa mistura do ‘auto’, do ‘eu’, do que acontece na minha vida, com a ‘ficção’, que é a invenção, a ficcionalização, ou ainda ‘fabulação de si’” (Faedrich, 2014, p. 125).

Em entrevista à Ana Faedrich, publicada no apêndice desta mesma tese, o pesquisador Evandro Nascimento elenca quatro características da autoficção:

Creio que há autoficção: 1- todas as vezes em que os nomes de autor, narrador e personagem coincidem, embora isso nem sempre seja explícito; 2- de um modo geral, a coincidência se faz de modo fragmentário e não linear; 3- há forte relação com o presente, mesmo quando a história começa ou ocorre no passado; 4- os limites entre ficção e realidade se esboroam, levando o possível leitor a um certo grau de perplexidade e dúvida intelectual: mentira ou verdade, ficção ou testemunho? Essa indecidibilidade é, a meu ver, a marca maior do que hoje se chama de “autoficção”. (Faedrich, 2014, p. 221 apud Nascimento)

De volta à “A cidade é uma só?”, o primeiro personagem dito “autoficcional” é Dildu. Interpretado por Dilmar Durães (que também interpreta o viajante do tempo Dimas Cravalaças em “Branco sai, preto fica”), Dildu é um trabalhador assalariado que atua profissionalmente como faxineiro, e que acaba se envolvendo com a política, lançando-se na

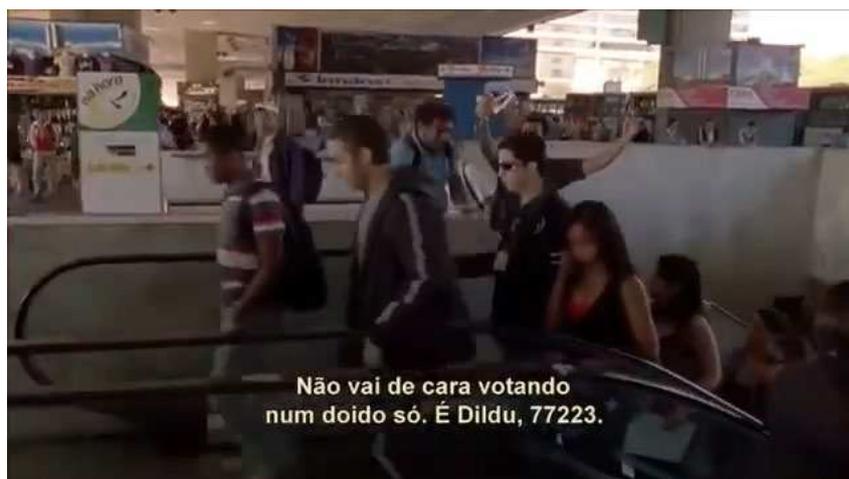
⁷ QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós. 2012. Entrevista. Disponível em <<https://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/>>. Acesso em 21 fev. 2024.

disputa por uma vaga de deputado distrital no processo eleitoral de 2010. O segundo, Zé Antônio, é corretor imobiliário e encabeça a campanha de Dildu, prestando apoio logístico ao candidato.

Ainda na entrevista para o *site Multiplot!*, Adirley, ao comentar a criação dos personagens fictícios do filme, ressalta o fato de que foi a própria encenação que viabilizou a sua obra, pelo menos da maneira que ele imaginou filmá-la. Nas palavras do diretor:

O filme [A cidade é uma só?] passa por uma farsa. A forma como a gente queria contar a história teria que passar por essa possibilidade de uma pessoa estar se dispendo a encenar aquilo. São personagens que são quase vilões na história. Um é um personagem que vende lotes, é um grileiro de terras, mas um grileiro de terras pobre, um cara na correria do dia-a-dia, e o outro um cara que não consegue mais estar no meio da política, esta política que está no poder. A única forma de chegarmos a estes pontos dessa forma seria inventando, ou melhor, propondo a estas pessoas que não fossem elas, mas que jogassem todas as ansiedades delas dentro do filme.⁸

Imagem 02 – Cena de Dildu distribuindo panfletos da sua campanha eleitoral, nas ruas de Brasília.



FONTE: “A cidade é uma só?”

Apesar de se encontrarem em diferentes registros (documental e ficcional), os depoimentos de Nancy e as tramas de Dildu e Zé Antônio se entrelaçam no começo do filme, quando ambos os personagens são apresentados ao próprio Adirley, como sendo sobrinho e cunhado de Nancy, respectivamente, borrando, assim, logo de início, os limites entre simulação e realidade dentro da narrativa filme. No entanto, Adirley realiza essa operação de uma forma diferente das articulações clássicas entre documentário e ficção presentes em gêneros audiovisuais que se propõem a realizar esse tipo de mistura, como é o caso do

⁸ QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós. 2012. Entrevista. Disponível em <<https://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/>>. Acesso em 21 fev. 2024.

docudrama, por exemplo. Para o pesquisador equatoriano Valerio Fuenzalida, autor do artigo “O docudrama televisivo”, publicado em 2008, o docudrama é “um gênero híbrido, isto é, através da representação «ficcional feita por atores, narra casos dramáticos de origem real»” (Fuenzalida, 2008, p. 162). Podemos, assim, afirmar que aquilo que Adirley realiza em seus filmes se distancia do docudrama, na medida em que não têm nenhum compromisso em reconstruir fatos históricos. Por mais que a “parte documental”, por assim dizer, tenha um compromisso em reconstruir determinados eventos do passado, por meio do uso de depoimentos, muitas das vezes apoiados por materiais de arquivo (fotos, vídeos, músicas, documentos e reportagens, por exemplo), a “parte ficcional”, não se propõe a realizar uma representação de tais eventos.

Sequência 01 – Adirley, diretor do documentário, entra na cozinha e se apresenta para Nancy



FONTE: “A cidade é uma só?”

Em determinado ponto da narrativa de “A cidade é uma só?”, Nancy, em depoimento para Adirley, conta que os agentes do governo marcavam com um “X” as casas das famílias que deveriam ser removidas das vilas operárias para os novos terrenos na periferia de Brasília, relevando, dessa forma, uma relação entre a letra “X” com a experiência traumática vivenciada ao ser expulsa de sua casa junto com sua família, durante a Campanha de Erradicação de Invasões. Nas palavras da própria Nancy, em um de seus depoimentos para Adirley Queirós, em “A cidade é uma só?”:

Olha só... Tava você lá, no seu barraco, tranquilamente. Aí, de repente, chegava uma equipe e fazia um “X” no seu barraco. E não tinha muita explicação, né? Você não entendia muito bem o porquê daquele “X”. Esse “X” era para indicar que o barraco já estava, de fato, legalizado dentro da Vila do IAPI pra ser transferido para Ceilândia. Então, quem tinha um “X” no barraco era porque tinha sido “sorteado” pra ir pra Ceilândia. [...] Eles queriam limpar o lugar. [...] Não tinha a opção de ficar. (Queirós; Mendonça, A cidade é uma só?, 2012)

Sequência 02 – Nancy, em depoimento para Adirley, conta sobre a remoção compulsória de sua família da Vila do IAPI para Ceilândia.



FONTE: “A cidade é uma só?”

O próprio Adirley Queirós, ainda em entrevista para o *site Multiplot!*, se refere ao “X” enquanto um símbolo que remete, de fato, a um trauma. “Então as casas que tinham um X eram as casas condenadas, ou, em uma outra perspectiva, tinham sido “escolhidas” para sair da cidade. Quando a gente teve um debate com pessoas mais velhas, elas se emocionavam muito com o X, porque, minha interpretação, o símbolo era muito forte ainda.”⁹

No avançar da narrativa de “A cidade é uma só?”, Dildu acaba incorporando o “X” em sua campanha eleitoral, numa tentativa de ressignificá-lo. Nas palavras do próprio personagem, “A ideia do ‘X’ é a ideia que a gente ressignificou tudo que já rolou de ruim no passado. A gente pega nossa história e vê como é isso pra nós, o que significou o ‘X’” (Queirós; Mendonça, A cidade é uma só?, 2012).

Sequência 03 – O personagem Dildu explica a necessidade de ressignificar o “X” para a amigos e vizinhos de Ceilândia.

⁹ QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós. 2012. Entrevista. Disponível em <<https://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/>>. Acesso em 21 fev. 2024.



FONTE: “A cidade é uma só?”.

Mariana Duccini destaca, por sua vez, que a tentativa de ressignificação do “X”, promovida por Dildu, dentro do contexto autoficcional da obra, estaria ligada a uma “intervenção estética que, ao ‘reformatar’ certo modo de ver (e de fazer ver), faz com que os sujeitos possam experimentar ficções existenciais mais conformes a seus desejos latentes.” (Duccini, 2015, p. 83). Para a autora, o dispositivo da autoficcionalização presente em “A cidade é uma só?”, seria, assim, uma estratégia bem-sucedida, na medida em que expressa inconformidade com as ações do Governo do Distrito Federal, durante a Campanha de Erradicação das Invasões:

Fazendo da encenação e da autenticidade, ou mais exatamente, da autenticidade da encenação, uma de suas principais estratégias enunciativas, em *A cidade é uma só?* a experiência do personagem vincula-se a uma possibilidade de reelaboração de vivências singularizantes, como forma de tensionamento da realidade ou de memórias que dão compleição a determinado modo de vida. Nesse âmbito, o personagem torna o real mais real por conjugá-lo a uma ordem de ficções (Ibid., p. 82)

A filósofa estadunidense Judith Butler trabalhou com a ideia de ressignificação no livro “Corpos que importam: os limites discursivos do ‘sexo’”, publicado originalmente em 2019. Nele, a autora analisa o processo pelo qual a palavra inglesa *queer* foi reapropriada pelos movimentos LGBTQIA+ nos Estados Unidos da América, entre o final da década de 1980 e início da de 1990, no contexto da epidemia de HIV. Estranho ou anormal, numa tradução literal para a Língua Portuguesa, o termo era usado de forma pejorativa para se

referir a pessoas que não se enquadravam nos padrões sexuais heteronormativos, como também a portadores de algum tipo de doença; alguém que não estava dentro dos parâmetros daquilo que seria considerado saudável (pessoas infectadas pelo HIV, no caso). Nas palavras da autora: “queer [...] englobava uma variedade de significados associados ao desvio da normalidade, o que poderia incluir o desvio sexual. Esses significados incluem: de origem obscura, o estado de sentir-se mal ou doente, pouco franco, obscuro, perverso, excêntrico.”. (Butler, 2019, p. 296). Ao longo do tempo, contudo, a comunidade LGBTQIA+ passou a usar o termo para referir-se a si própria: “o sujeito *queer* no seio do discurso público, mediante interpelações homofóbicas de vários tipos, retoma ou cita o próprio termo como base discursiva para exercer uma oposição.” (Ibid., p. 385).

Para Butler, “a reformulação do termo queer [estranho, anormal]” permitiria “questionar locais de ambivalência semelhantes produzidos nos limites da legitimidade discursiva.” (Ibid., p. 213). Tal operação discursiva, no entanto, não seria uma mera inversão de significantes – uma construção irônica, afirmando o contrário do que se pretende dizer –, com objetivo desqualificar seus detratores. A autora afirma que o processo de ressignificação da palavra *queer* estaria mais próximo ao de uma construção paródica – uma utilização indébita, desautorizada, subversiva: “a apropriação *queer* parodia e expõe tanto o poder vinculante da lei heterossexualizante como sua *expropriabilidade*.”. (Ibid., p. 384, *grifo da autora*). De acordo com a Butler, trata-se, enfim, de uma operação de ressignificação complexa, que perpassa diversas instâncias sociais; sobretudo o campo da política, e que está diretamente vinculada à luta pelo acesso de pessoas LGBTQIA+ a seus direitos fundamentais, principalmente ao direito à saúde, no contexto da epidemia de HIV:

[...] trata-se de uma politização da abjeção, em um esforço para reescrever a história do termo e para forçá-lo a uma rigorosa ressignificação. Tal estratégia, sugiro, é crucial para criar o tipo de comunidade em que seja possível sobreviver com AIDS, em que vidas *queer* se tornem legíveis, valiosas, dignas de apoio, em que paixão, ferida, sofrimento e aspiração se tornem reconhecidas sem que se fixem os termos de tal reconhecimento em mais uma ordem conceitual de falta de vida e rígida exclusão. (Ibid., p. 50)

Butler, enfatizando o peso político do processo de ressignificação, salienta que “A acepção contemporânea do termo [*queer*] faz com que a proibição e a degradação tenham seu sentido invertido, gerando uma ordem diferente de valores, uma afirmação política que parte do próprio termo e se desenrola por meio desse termo, que em seu uso anterior teve como objetivo final justamente a erradicação dessa afirmação.” (Ibid., p. 383). É, portanto, um processo de ressignificação cujo objetivo se cumpre, na medida em que a paródia subverte

(corrompe, altera) o sentido original do termo. Sentido este que, por sua vez, era utilizado para categorizar e hierarquizar pessoas de acordo com sua orientação sexual; e que estratificava, enfim, a sociedade, naquele contexto marcado pela inércia do Governo dos Estados Unidos, no que tange à criação de políticas públicas na área de saúde, diante da disseminação da AIDS. A resignificação, assim, como já dito, é um ato de subversão – podemos afirmar.

A filósofa estadunidense chama a atenção, ainda, para a natureza teatral e performática do ato de resignificação propriamente dito. A atuação, para a Butler, seria a mola propulsora por trás da criação de discursos políticos – dos discursos políticos das minorias, no contexto ao qual a autora se refere: “Como prática discursiva [...] as sentenças performativas constituem o locus de *produção discursiva*” (Ibid., p. 188, *grifos da autora*). Assim, é por meio da atuação – de um ato teatralizado (nas performances de *drag queens*, por exemplo), que a resignificação é promovida. Segundo Butler,

A crescente teatralização da indignação política em resposta ao mortífero descaso do poder público na questão da AIDS é posta em alegoria pela recontextualização do *queer* [...] Mobilizada pelas queixas da homofobia, a indignação teatral reitera essas queixas precisamente por meio da “atuação” que não se limita a repetir ou recitar essas queixas, mas que também implanta uma exibição hiperbólica da morte e da dor para oprimir a resistência epistêmica à AIDS e à exposição do sofrimento [...] (Ibid., p. 386)

Por fim, a autora relaciona a performatividade – a atuação de si mesmo, neste contexto – com a experiência traumática; articulação está, como vimos, presente em “A cidade é uma só?”, de Adirley Queirós. Butler afirma que “A força normativa da performatividade – seu poder de estabelecer o que se qualifica como um ‘ser’ – é exercida não só por meio de reiteração, mas também pela exclusão. E, no caso dos corpos, tais exclusões ameaçam a significação constituindo suas fronteiras abjetas [...] o não-vivível, o inenarrável, o traumático.” (Ibid., p. 314).

De volta ao artigo de Mariana Duccini, a autora acaba correlacionando o recurso da autoficcionalização – e, por consequência, o processo de resignificação em si – com o conceito psicanalítico de fantasia, revisitado pelo filósofo esloveno Slavoj Žižek, no livro “Bem-vindo ao deserto do real!”, de 2003, ao tratar da noção de “travessia da fantasia”, do psicanalista francês Jacques Lacan, que diz respeito ao momento final de um tratamento psicanalítico. Para Duccini, “a autoficcionalização, estratégia que compõe o regime enunciativo de ‘A cidade é uma só?’, garante expressividade a um universo sensorial

‘inventado’, em que as formas de afirmação dos sujeitos tendem à fantasia, princípio que ‘[...] estrutura o excesso que resiste à nossa imersão na realidade cotidiana’. (Duccini, 2015, p.80, apud Zizek, 2003, p. 32).

Fantasia é um conceito desenvolvido por Sigmund Freud (1865-1939), criador da Psicanálise, e que surge em meio a uma reformulação da sua teoria da sedução e do trauma – que, em determinado momento, passou a se mostrar insuficiente para explicar determinados fenômenos psíquicos apresentados por seus pacientes. Durante os primeiros anos do método psicanalítico, Freud (1896) acreditava que os sintomas de seus pacientes, principalmente de mulheres com sintomas histéricos, estariam ligados a um determinado evento traumático – uma cena primária – que teria ocorrido na infância. E, como tal lembrança tendia ao esquecimento, grande parte dos esforços de seus pacientes deveria estar voltada para a rememoração de tal evento primevo, na medida em que se pretendia, dessa forma, compreender e tratar os sintomas a partir dele. No texto “A hereditariedade e a etiologia das neuroses”, publicado em 1896, quatro anos antes do livro “A interpretação dos sonhos”, obra que inaugura a Psicanálise, Freud afirmava que

[...] os sintomas histéricos são rastreados até sua origem, sempre encontrada em algum evento da vida sexual do sujeito, apropriado para a produção de uma emoção aflitiva. Percorrendo retrospectivamente o passado do paciente, passo a passo, e sempre guiado pelo encadeamento orgânico dos sintomas e das lembranças e pensamentos despertados, atingi finalmente o ponto de partida do processo patológico; e fui obrigado a verificar que, no fundo, a mesma coisa estava presente em todos os casos submetidos à análise – a ação de um agente que deve ser aceito como causa específica da histeria. (Freud, 1976[1896], p.174)

A partir de relatos de alguns desses pacientes, Freud observou que tais cenas traumáticas tinham em comum um encontro de ordem sexual com um adulto: uma experiência sexual passiva antes da puberdade, como Freud (1896) acabou chamando. Assim, o autor acaba estabelecendo, naquele momento, uma relação causal entre sedução (de um adulto sobre uma criança) e o trauma. No texto “Novos comentários sobre as neuropsicoses de defesa”, também de 1896, afirma Freud que

Para causar a histeria, não basta ocorrer em algum período da vida do sujeito um evento relacionado à sua vida sexual e que se torne patogênico pela liberação e supressão de um afeto aflitivo. Pelo contrário, tais traumas sexuais devem ocorrer na tenra infância, antes da puberdade, e seu conteúdo deve consistir numa irritação real dos genitais (por processos semelhantes à copulação). (Ibid., 1976[1896], p.188)

No entanto, ao longo de sua prática clínica, Freud observou que o conteúdo de tais cenas traumáticas era constituído, na realidade, por um material da ordem da ficção (uma

violência imaginária, por assim dizer). Ele passa então a incluir tais cenas descritas por seus pacientes numa categoria que ele passou a chamar de fantasia.

No verbete sobre fantasia do “Vocabulário de Psicanálise”, publicado originalmente em 1967, os psicanalistas franceses Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis descrevem a fantasia como sendo um “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.” (Laplanche; Pontalis, 1991[1967], p. 169). Os autores chamam a atenção para o fato de que, para a Teoria Psicanalítica, a fantasia não é um mero devaneio do sujeito. Ela estaria ancorada num lugar indeterminado, entre a realidade e imaginação: “Os termos fantasias, fantasístico não podem deixar de evocar a oposição entre imaginação e realidade (percepção). Se fizermos desta oposição uma referência principal da psicanálise, seremos levados a definir a fantasia como uma produção puramente ilusória que não resistiria a uma apreensão correta do real.” (Ibid.).

Na “Conferência XXIII – Os caminhos da formação dos sintomas”, publicada em 1917, Freud aponta para a diferença entre fantasia, que ele passa a se referir como “realidade psíquica”, daquilo que entendemos como algo mais próximo da ideia de verdade, que o autor chama de “realidade material”, ressaltando, entretanto, que a realidade que importava, de fato, para o sujeito, seria a fantasia, deslocando, dessa maneira, o material ficcional (da ordem do imaginário), para o centro da constituição do sujeito. Nas palavras do próprio autor, “As fantasias possuem realidade psíquica, em contraste com a realidade material, e gradualmente aprendemos a entender que, no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a realidade decisiva.” (Freud, 1976[1917], p. 430).

Na conhecida Carta 69, de 21 de setembro de 1897, enviada para o médico alemão Wilhelm Fliess, Freud ratifica a mudança em sua então teoria sobre as neuroses histéricas: “...Confiar-lhe-ei de imediato o grande segredo que lentamente comecei a compreender nos últimos meses. Não acredito mais em minha *neurótica* [teoria da neurose]” (Freud, 1976[1897], p. 350, *grifos do autor*). Ao longo da correspondência, Freud aponta para uma série de fatores que o fizeram rever sua teoria. Dentre eles, está a relação ambígua entre verdade e ficção que ele atesta haver no inconsciente, que, por sua vez, explicaria as recorrentes “fantasias sexuais” que as pacientes histéricas recordavam em análise: “a descoberta comprovada de que, no inconsciente, não há indicações da realidade, de modo que

não se consegue distinguir entre a verdade e a ficção que é catexizada¹⁰ com o afeto. (Assim, permanecia aberta a possibilidade de que a fantasia sexual tivesse invariavelmente os pais como tema.)” (Ibid., p. 351).

E é, justamente, a questão da ambiguidade entre verdade e ficção que está em jogo na autoficcionalização em “A cidade é uma só?”, por meio, principalmente, dos entrelaçamentos entre documentário e ficção que Adirley constrói, a partir da criação dos personagens e Dildu e Zé Antônio. Aqui, mais uma vez, chamamos a atenção para o fato de que as tramas de Dildu e de Zé Antonio não se dá de forma paralela à “trama documental”, por assim dizer. Dildu é apresentado como integrante da família de Nancy, que, por sua vez, é a personagem central do enredo documental da obra: eles coabitam o mesmo tempo e espaço. A partir desse procedimento, poucas vezes observado, parece-nos, em alguma medida, que Adirley, denuncia a própria “ambiguidade ontológica da realidade” do cinema, apontada por André Bazin, em seus textos sobre o neo-realismo italiano.

Mas por que é preciso realizar tal operação? Por que o esforço de Adirley em expor a ambiguidade da realidade, haja vista que muitos dos objetivos do filme – principalmente o de denunciar a política de segregação racial por trás das Campanha de Erradicação das Invasões – já não teriam sido atingidos a partir das lembranças (de caráter real) de Nancy, e do material de arquivo localizado pela equipe do filme, que inclui o *jingle* e as peças de propaganda da CEI? É preciso notar que, no entanto, é justamente na trama ficcional de Dildu em que a ressignificação é, de fato, operada. É nela em que o “X”, que, inicialmente, é apresentado como signo da segregação racial em si, é revertido numa insígnia de resistência popular. Em linhas gerais, podemos, assim, afirmar que o recurso da autoficcionalização permite a reapropriação de palavras (ou símbolos), por meio de “construção fantasística” do próprio sujeito, por assim dizer?

Atentamos para o fato de que, como vimos, em “Branco sai, preto fica”, filme posterior a “A cidade é uma só?”, a relação entre memória e fabulação é expressamente enunciada nos créditos finais do filme. Todavia, como sabemos, não se trata de uma memória qualquer. Mas sim de lembranças relacionadas às experiências traumáticas: uma expulsão, um expurgo, do seu próprio lar, mas também a negação de que tal ação, por parte do Governo, seria um ato de violência. É pela via do trauma, portanto, que nos aprofundaremos sobre o fenômeno da fabulação, presente em “A cidade é uma só?”; mais especificamente, sobre a

¹⁰ Melhor traduzido como “investida”.

lembrança narrada por Nancy, que relata o processo de remoção compulsória de sua casa na Vila do IAPI.

2.4 Desmentido: a narrativa como trauma

Ao passo em que Freud reformulava suas ideias sobre o trauma, outro psicanalista passou a se ater, neste período, às questões relacionadas à experiência traumática na clínica psicanalítica. O húngaro Sándor Ferenczi, conhecido por ter se especializado naquilo que ficou conhecido como “casos difíceis”, acabou formulando novos conceitos relacionados ao trauma. Um deles, a noção de desmentido, parte da própria teoria freudiana.

Freud, em alguns dos seus textos, utilizou a palavra alemã *Verleugnung* – que fora, por muitas vezes traduzida em português para “recusa”, mas que também traz o sentido de “desmentido” ou “negação” –, ao tratar do fetichismo e de outros fenômenos psíquicos. Recorrendo, novamente, ao “Vocabulário de Psicanálise”, Laplanche e Pontalis afirmam no verbete “Recura (da realidade)”, que *Verleugnung* se trata de um “Termo usado por Freud num sentido específico: modo de defesa que consiste numa recusa por parte do sujeito em reconhecer a realidade de uma percepção traumatizante” (Laplanche; Pontalis, 1991[1967], p. 436).

Todavia, o *Verleugnung* ferencziano acaba extrapolando o sentido original de recusa da realidade. Para o psicanalista húngaro, o desmentido se configura numa forma de sofrimento psíquico específico do sujeito, na medida em que o agressor nega que tenha cometido um ato de violência sobre a vítima. Dessa maneira, a experiência traumática se estende para além da violência acometida – para além do evento –, num duplo sofrimento, causado pelas consequências diretas do ato em si, como também pela negação da própria versão do sujeito sobre o fato que lhe causara sofrimento. No artigo “Ferenczi como pensador político”, publicado em 2012, a psicanalista Jô Gondar marca as diferenças entre as teorias do trauma em Freud e Ferenczi: “Esta teoria [de Ferenczi] é bastante singular e distinta daquela defendida por Freud. O que as diferencia não é tanto o fato de que Freud se aferra à ideia de realidade psíquica, enquanto que Ferenczi postula a realidade do trauma.” (Gondar, 2012, p. 195).

No texto “Confusão de linguagem entre os adultos e a criança”, de 1932, Ferenczi alerta para os relatos de violações sexuais sofridas por alguns de seus pacientes na infância: “Mesmo crianças pertencentes a famílias respeitáveis e de tradição puritana são, com mais

frequência do que se ousaria pensar, vítimas de violências e de estupros.” (Ferenczi, 1992[1932], p. 101), tendo como agressor, na maioria dos casos um adulto próximo à criança – em muitos casos, até mesmo o pai. Ferenczi afirma que, em muitos desses casos, era comum que o adulto se comportasse como se não tivesse cometido tal ato, mesmo quando questionado: “Quase sempre, o agressor comporta-se como se nada tivesse acontecido e consola-se com a ideia: ‘Oh, é apenas uma criança, ainda não sabe nada dessas coisas e acabará esquecendo tudo isso.’” (Ibid., p. 102). Para o psicanalista, ao recorrer a uma pessoa de confiança, como sua própria mãe, para relatar o abuso sofrido com o objetivo de buscar sentido em seu sofrimento, é comum que a criança seja desacreditada: “De um modo geral, as relações com uma segunda pessoa de confiança - no exemplo escolhido, a mãe - não são suficientemente íntimas para que a criança possa encontrar uma ajuda junto dela; algumas tênues tentativas nesse sentido são repelidas pela mãe como tolices.” (Ibid., p. 103).

Dessa forma, ao terem sua versão dos fatos negada (um desmentido em relação à agressão sexual sofrida) por parte de quem deveria, do contrário, garantir-lhes cuidado, as vítimas de agressões sexuais – neste caso, as crianças – introjetam a culpa do agressor. Em um dos seus diários clínicos, escrito em 1932, Ferenczi conclui que “O comportamento das pessoas investidas de autoridade, uma vez cometido o ato (silêncio, desmentido, conduta ansiosa), somado às ameaças dirigidas à criança, é apropriado para sugerir à criança a consciência de sua própria culpa e de sua cumplicidade. (Ferenczi, 1990[1932], p. 238). Um ano antes, no entanto, no texto “Análises de crianças com adultos”, publicado originalmente em 1931, Ferenczi já havia enfatizado a correlação entre a negação e o trauma: “O pior é realmente a negação, a afirmação de que não aconteceu nada, de que não houve sofrimento ou até mesmo ser espancado e repreendido quando se manifesta a paralisia traumática do pensamento ou dos movimentos; é isso, sobretudo, o que torna o traumatismo patogênico.” (Ferenczi, 1992[1931], p. 79).

Contudo, tendo Ferenczi desenvolvido a noção de desmentido dentro do contexto familiar, Jô Gondar, ainda no artigo “Ferenczi como pensador político”, questiona-se: “Poderia então a noção de desmentido ser aplicada em situações mais amplas, como as que dizem respeito a coletivos ou sociedades?” (Gondar, 2012, p. 196). A autora conclui que o desmentido revela

[...] a precariedade que funda a nós mesmos e que se encontra na base de nosso laço social. Longe de reduzir-se a uma história familiar, o desmentido expõe, tanto na criança traumatizada pela hipocrisia dos adultos quanto no sujeito traumatizado pela

violência social, uma mesma vivência de aniquilamento. Isso nos permite ver o quanto a salvaguarda da vulnerabilidade primária de todos os sujeitos se constitui numa questão ética, sendo o trauma uma consequência inevitável quando este cuidado não é efetivado. (Ibid., p. 207-208)

Já no artigo “Um racismo desmentido”, publicado em 2017, Gondar ressalta que a segregação racial no Brasil carrega características muito singulares. Ao comparar o “racismo à brasileira”, por assim dizer, com aquele que é praticado nos Estados Unidos, a autora afirma que

Nosso racismo é mais complexo do que o racismo explicitamente segregador, como o norte-americano, por exemplo; mais complexo e mais perverso. Quando se tem fronteiras claras, o outro discriminado fica bem estabelecido. Quando não se tem, reconhecer a discriminação é mais difícil, porque o outro pode estar em toda a parte ou em parte alguma. (Gondar, 2017, p. 49-50)

E completa: “Aqui a população branca segregou os negros se mesclando com eles, criando uma forma tão curiosa quanto perversa de racismo: um racismo poroso, silenciado, desmentido.” (Ibid., p. 48). Assim, podemos afirmar que é a partir deste silenciamento secular do racismo brasileiro que o Governo do Distrito Federal parte para construir uma lógica discursiva que tentou revestir uma política habitacional segregacionista com uma casca de ação de bem-estar social. Há um desmentido que já paira no ar, não apenas do Cerrado brasileiro, mas na atmosfera de um país inteiro, permeando a construção da realidade, a constituição das relações sociais: um racismo estrutural, como definiu Silvio de Almeida (2019).

A negação do racismo permitiu, portanto, a seguinte construção perversa: se não há racismo (se não é motivo para segregar), logo as CEI’s não passam de uma mera ação do Governo do DF para reorganizar o espaço urbano da nova capital, com o objetivo de melhorar a vida de todos os habitantes. No entanto, como vimos, a população convidada a se retirar da região central de Brasília tinha cor e classe bem definidos. Neste sentido, o *slogan* “A cidade é uma só”, portanto, se inscreve num desmentido, na medida em que se nega o fato em si – o expurgo populacional –, a partir do momento em que o interlocutor se isenta da intenção de realizar sua ação, por meio de uma afirmação contrária ao que ele que realmente se deseja – dividir a cidade, segregar sua população. A ideia de que Brasília seria uma só (ou seja, de que estaria sendo unificada por meio da implementação de uma nova política de planejamento urbano), é formulada no sentido de escamotear a própria ação segregacionista. Recobre, portanto, o fato de ter sido uma ação governamental criada, na realidade, para dividir a capital do Brasil entre classes e raças.

Neste sentido, além de cometer um ato de violência sobre a população de baixa renda de Brasília, os agentes do Estado Brasileiro, por meio da construção discursiva presente no *jingle* “A cidade é uma só”, negam a violência que eles próprios cometeram, se colocando, dessa maneira, no lugar do adulto abusador, como propõe a teoria de Ferenczi. De outro lado, os moradores das vilas operárias, vítimas do segregacionismo, se inscrevem em dois traumas: o abandono forçado de suas casas e a imposição de uma narrativa que lhes nega sua própria experiência traumática.

A partir dessa ótica, é possível compreender que aquilo que Mariana Duccini chama de autoficcionalização tem, como efeito, a reparação de um desmentido – de uma negação dos fatos –, se apresentando enquanto um dispositivo narrativo que permite a ressignificação de signos e de discursos (não por acaso, é justamente a inversão do *slogan* que Adirley propõe no título do filme, ao adicionar um ponto de interrogação ao final da frase: A cidade é uma só?), fazendo com que os sujeitos – no caso, os antigos moradores das vilas operárias de Brasília, atuais moradores de Ceilândia e das demais cidades-satélites – reorganizem sua realidade psíquica – suas fantasias estruturantes – de modo a trazerem à tona a sua própria narrativa em relação aos eventos traumáticos da CEI, ou seja: a real dimensão segregacionista e racista da política de planejamento urbano promovida pelo Governo Federal, no início dos anos 1970.

3 CAPÍTULO II – SILENCIAMENTO, TRAUMA E REPETIÇÃO: A FABULAÇÃO EM “BRANCO SAI, PRETO FICA”

3.1 Esquecimento e recalque

Após “A cidade é uma só?”, Adirley produz e lança, em 2014, “Branco sai, preto fica”, seu primeiro longa-metragem. A obra nasce do objetivo do diretor em abordar um episódio violento, que marcou, de maneira também traumática, os moradores de Ceilândia. No dia 5 de março de 1986, dezenas de policiais invadiram o Baile do Quarentão, reduto da juventude negra da cidade-satélite, também frequentado por jovens brancos de classe média da Brasília. Conhecido por tocar clássicos da *black music*, o local realizava festas de forma frequente.

Sequência 04 – Fotos do Baile do Quarentão, presentes nos primeiros minutos do filme “Branco sai, preto fica”

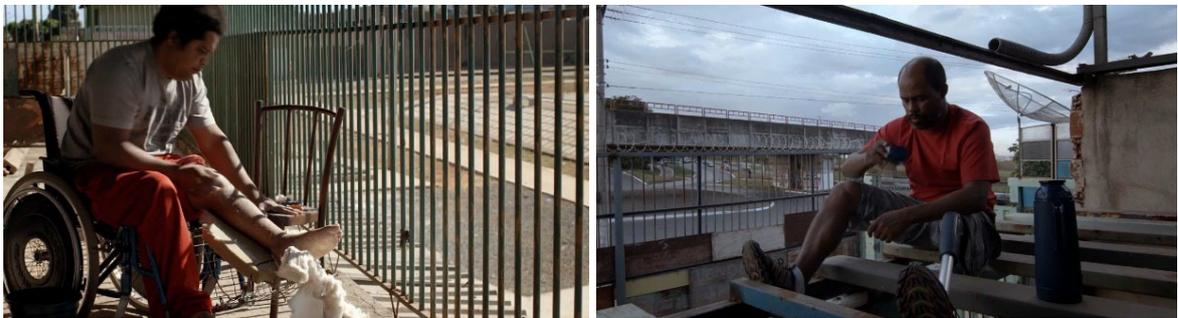


FONTE: “Branco sai, preto fica”

No entanto, era constantemente as festas eram sistematicamente reprimidas pela força policial. Naquela noite de 1986, a repressão se intensificou. Policiais invadiram o baile, entoando a frase “Branco sai, preto fica!”, ordenando, desse modo, que os jovens brancos de classe média (moradores de Brasília, filhos de políticos e de funcionários públicos, em sua maioria) deixassem o local, enquanto os moradores de Ceilândia e de outras cidades-satélites – os pretos – permanecessem ali dentro. Após interromperem a festa, policiais a cavalo invadiram o local, atirando e causando pânico, em meio aos jovens negros. Ao final do episódio, diversas pessoas ficam feridas. Na confusão, o *DJ* e *rapper* Marquim da Tropa, um dos jovens presentes naquele dia no Baile do Quarentão, acabou perdendo os movimentos das pernas. João Vitor, o Shockito, que é chamado de Sartana no filme, ativo dançarino do baile na época, teve uma das pernas amputadas e hoje se locomove com a ajuda de uma perna mecânica.

Em entrevista para Josafá Marcelino Veloso, publicada pela revista *Hambre*, no contexto do lançamento de “Branco sai, preto fica”, em 2014, Adirley comenta “Eles eram garotos adolescentes que sabiam todos os ‘passinhos’ de *black music* para poder conquistar todas as meninas do baile, aí entra a polícia atirando e faz um ficar preso a uma cadeira de rodas e outro obrigado a usar uma perna mecânica.”. Na mesma entrevista, o cineasta ressalta o caráter traumático da invasão do Baile do Quarentão, tema central de seu filme: “Era um trauma fortíssimo na vida desses meus dois amigos: Marquinhos e João Vitor, que sofreram amputações no próprio corpo. Um trauma de toda uma cidade, uma comunidade que é a Ceilândia.”¹¹.

Sequência 05 – Marquim da Tropa e João Vitor (Sartana), no filme “Branco sai, preto fica”.



FONTE: “Branco sai, preto fica”

Desse modo, Marquim e João Vitor foram escalados para dar seus testemunhos sobre a invasão policial do Baile do Quarentão no novo filme de Adirley. Ao reconstruir o evento a partir de depoimentos da dupla, Adirley e sua equipe pretendiam denunciar a segregação racial presente na relação Brasília-Ceilândia, aprofundando-se, assim, de certa maneira, nos temas já iniciados em “A cidade é uma só?”, utilizando-se como ponto de partida da narrativa o racismo explícito no grito dos policiais – de um lado os brancos do Plano Piloto, de outro, os pretos de Ceilândia. No entanto, ao iniciar as filmagens, Adirley precisou lidar com o fato de Marquim da Tropa passar a apresentar dificuldades em elaborar suas memórias traumáticas para a câmera do diretor.

Em entrevista para a revista *Vice*, Adirley afirma que “No começo, a ideia era fazer um documentário clássico sobre o baile do Quarentão. Tudo mudou quando propus o projeto ao Marquim. Ele disse que não, que não queria um filme contando a vida dele, mas, sim, um

¹¹ QUEIRÓS, Adirley. Um diálogo a partir de “Branco sai, Preto fica”. 2014. Entrevista. Disponível em: <<https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/10/josafa.pdf/>>. Acesso em 28 jan. 2023.

filme de aventura”.¹² Ainda sobre o mesmo assunto, o diretor, em entrevista para a Revista Cinética, afirma: “O Marquinho me reivindicou isso: ‘eu não quero contar essa história pra você. [...] Eu queria andar no filme. Queria levantar da cadeira e andar. Vocês não fazem cinema?’”¹³.

Desse modo, a escolha de Marquim em silenciar suas lembranças da invasão policial ao Baile do Quarentão acabou forçando Adirley Queirós e sua equipe a reformularem as estratégias narrativas do documentário para poderem, enfim, denunciar a violência com que a população negra e pobre, moradora das periferias dos grandes centros urbanos é tratada pelo Estado Brasileiro. Estratégias essas que, como vimos, se baseia na inserção de enredos ficcionais ao material documental do filme.

No início da década de 1930, o filósofo alemão Walter Benjamin observou que a transmissão da experiência dos mais velhos aos mais jovens – por via da oralidade, principalmente –, estaria em declínio naquele momento da história. Investigando este fenômeno mais de perto, Benjamin percebeu que havia uma dificuldade em relatar um tipo específico de experiência, a experiência relacionada a episódios de violência. No texto “Experiência e pobreza”, publicado originalmente em 1933, o autor analisa o silenciamento das experiências vividas por ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial, que, para Benjamin, voltavam para casa “Mais pobres de experiências comunicáveis, e não mais ricos”, pois “nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras” (Benjamin, 1996[1933], p. 115).

Aquilo que Benjamin apresenta como “desmoralização” seria, assim, fruto de “uma nova forma de miséria”, que, por sua vez, “surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (Ibid.). O desenvolvimento técnico é, para o filósofo, o principal fator para a perda da experiência comunicável, e, conseqüentemente, da capacidade de passá-la adiante. No entanto, não seria o desenvolvimento de qualquer técnica, mas sim de uma técnica específica. Tendo em vista o contexto do texto escrito pelo autor – o da Primeira Guerra Mundial –, a filósofa Ângela Lima Calou, no artigo “Considerações sobre ‘Experiência e pobreza’, de Walter Benjamin”, publicado em 2018, aponta para a especificidade da técnica evocada por

¹² QUEIRÓS, Adirley. Branco Sai, Preto Fica é Puro Apocalipse. 2015. Entrevista. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-apocalipse>>. Acesso em 7 de junho de 2022.

¹³ QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós. 2015. Entrevista. Disponível em <<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>>. Acesso em 21 fev. 2024.

Benjamin em “Experiência e pobreza”: a técnica bélica. Com isso, a autora correlaciona desenvolvimento armamentista e trauma ao fenômeno do silenciamento, identificado por Benjamin:

Mutismo decorrente do esmagamento plasmado na força bélica ancorada no avanço técnico em sua promoção de experiências dificilmente transmissíveis de boca em boca, cujo único resquício de elemento comunicado salta enquanto silêncio, que não é outro senão um modo de exteriorização da pobreza da experiência moderna decorrida de um conjunto feito de esgotamentos e rupturas (Calou, 2018, p. 97-98).

Ainda no texto “Memória, esquecimento, silêncio”, já citado anteriormente, Michael Pollak, assim como Walter Benjamin, correlaciona trauma e silenciamento: “Em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança ‘comprometedora’, preferem, elas também, guardar silêncio.” (Pollak, 1992, p. 6). Como exemplo de silenciamento, Pollak faz referência ao estudo do sociólogo francês Freddy Raphaël (1936-) sobre o silêncio observado nos soldados alsacianos¹⁴, que foram recrutados de forma compulsória pelos nazistas, durante a Segunda Guerra Mundial – a despeito de muitos movimentos de resistência e deserções –, e, em sua maioria, mantidos como prisioneiros dos soviéticos, até meados da década de 1950.

Obrigados a lutarem ao lado do inimigo, Pollak lembra que “colocou-se a questão, depois da guerra, do grau de colaboração [com os inimigos, os nazistas] e comprometimento desses homens.” (Ibid., p. 7). De acordo com o autor, esse “exemplo mostra até que ponto uma situação ambígua e passível de gerar mal-entendidos pode, ela também, levar ao silêncio antes de produzir o ressentimento que está na origem das reivindicações e contestações inesperadas. Trata-se dos recrutados a força alsacianos, estudados por Freddy Raphaël.” (Ibid., p. 7), destacando, dessa forma, que, para Raphaël, fazia parte do processo de silenciamento dos soldados alsacianos, para além da experiência traumatizante própria da guerra, o sentimento de culpa: a vergonha por terem lutado contra seu próprio povo.

Pollak sublinha que a memória dos soldados alsacianos eclode em meio ao debate público, no curso de uma revisão histórica acerca da versão oficial sobre a participação dele na Segunda Guerra: “A memória subterrânea dos recrutados a força alsacianos toma a dianteira e se erige então contra aqueles que tentaram forjar um mito, a fim de eliminar o estigma da vergonha” (Ibid.). Por fim, citando o estudo de Raphaël, Pollak afirma que “A

¹⁴ Nascidos na Alsácia, região administrativa da França que faz fronteira com a Alemanha.

partir daí, Freddy Raphaël distingue três grandes etapas: a memória envergonhada de uma geração perdida seguiu-se a das associações de desertores, evadidos e recrutados a força que lutam pelo reconhecimento de uma situação valorizadora das vítimas e dos ‘Malgré nous’, sublinhando sua atitude de recusa e de resistência passiva.” (Ibid.).

Ao longo de seu trabalho clínico, Freud se deparou de forma recorrente com o fenômeno do esquecimento em seus analisandos. A partir de uma série de observações, o psicanalista concluiu que a falta de acesso à uma determinada lembrança se dava, principalmente, por conta da ação de um fenômeno que ele chamou, em seus textos originais, na Língua Alemã, de *Verdrängung* – recalque, em português¹⁵. Recorrendo, novamente, ao “Vocabulário de Psicanálise”, de Laplanche e Pontalis, encontramos, no verbete recalque, a seguinte descrição:

A) No sentido próprio. Operação pela qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) [...] O recalque é especialmente patente na histeria, mas desempenha também um papel primordial nas outras afecções mentais, assim como em psicologia normal. Pode ser considerado um processo psíquico universal, na medida em que estaria na origem da constituição do inconsciente como campo separado do resto do psiquismo.

B) Num sentido mais vago. O termo “recalque” é tomado muitas vezes por Freud numa acepção que o aproxima de “defesa”; por um lado, na medida em que a operação de recalque tomada no sentido A se encontra — ao menos como uma etapa — em numerosos processos defensivos complexos (Laplanche; Pontalis, 1991[1967], p. 430)

No texto *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, publicado em 1914 – que ganhou o título “Lembrar, repetir e perlaborar”, na tradução para o português da Editora Autêntica, Freud afirma que “Quando o paciente fala desse ‘esquecido’, raramente ele deixa de acrescentar a seguinte afirmação: ‘Na verdade, eu sempre soube disso, mas não pensava nisso’” (Freud, 2017[1914], p. 153), ressaltando o fato de que o esquecimento, pelo menos aquele que ele havia observado em seus analisandos, não se tratava de um apagamento total de uma lembrança, mas sim de uma falta de acesso, de caráter circunstancial, a ela. Neste ponto, a descrição de tal fenômeno psíquico, empreendido por Freud, nos faz lembrar das ideias de Pollak acerca daquilo que o autor francês chamou de memórias subterrâneas: por mais proibidas e marginalizadas; e por mais que políticas sejam criadas para forçar o seu esquecimento, tais memórias não podem ser esquecidas por completo. Tanto no plano individual quanto no social, assim, o esquecimento não é sinônimo de apagamento.

¹⁵ *Verdrängung* fora traduzido, equivocadamente, como “repressão”, nas primeiras edições brasileiras da obra de Freud, cuja tradução para a Língua Portuguesa fora realizada a partir de versões já transpostas para a Língua Inglesa.

Freud, em “Nota sobre o Bloco Mágico”, texto de 1925, explica como funciona a memória no aparelho psíquico – destacando sua imperecibilidade –, por meio de uma analogia com o brinquedo em questão. O Bloco Mágico, que nada mais é do que uma pequena tábua de cera com uma folha dupla por cima, formada, por sua vez, por uma camada fina de celuloide encerada e outra translúcida, de modo que, depois de escrever sobre elas, imprimindo sulcos na superfície com objetos pontiagudos (em vez de usar um lápis, por exemplo), é possível apagar o que foi escrito, ao separar totalmente a tábua das folhas. Freud nota, no entanto, que as marcas feitas sobre as folhas superficiais do brinquedo, mesmo com seu posterior apagamento, permanecem impressas na tábua de cera. Para o psicanalista, este fato (a permanência do conteúdo numa camada mais profunda do sistema) se assemelha à situação da memória na psiquê humana, que, como vimos, continua inscrita no inconsciente, a despeito da produção do recalque, por parte do próprio sujeito.

Freud afirma que “sua construção [a do Bloco Mágico] apresenta uma concordância notável com a minha estrutura hipotética de nosso aparelho perceptual e que, de fato, pode fornecer tanto uma superfície receptiva sempre pronta, como traços permanentes das notas feitas sobre ela.” (Freud, 1976[1925], p. 287). Assim como acontece com a tábua de cera, para Freud, é impossível apagar de forma definitiva a memória, por mais que ela desaparecesse das camadas mais superficiais do psiquismo. Assim, portanto, a tábua seria análoga ao inconsciente, onde a memória “sobrevive”, por assim dizer, enquanto as folhas da superfície do brinquedo representariam o sistema percepção-consciência (*Pcpt.-Cs.*) – o consciente –, onde o recalque atua; apagando a memória, mas, contudo, não a destruída por completo: “Não penso, porém, que seja demasiado exagerado comparar a cobertura de celulóide e papel encerado ao sistema *Pcpt.-Cs.* e seu escudo protetor, a prancha de cera com o inconsciente por trás daqueles, e o aparecimento e desaparecimento da escrita com o bruxuleio e a extinção da consciência no processo da percepção.” (Ibid., p. 289).

Ainda em “Lembrar, repetir e perlaborar”, Freud afirma que, como efeito do recalque sobre determinadas memórias, há uma propensão, por parte do analisando, em dar início a uma forma de atuação inconsciente. Para o psicanalista, o paciente tende a substituir a lembrança recalçada por uma lembrança atuada – uma lembrança em ato. O autor, assim, afirma que “podemos dizer que o analisando não se lembra de mais nada do que foi esquecido e recalcado, mas ele atua com aquilo. Ele não o reproduz como lembrança, mas como ato, ele repete sem, obviamente, saber que o repete.” (Freud, 2017[1914], p. 154). Dessa maneira, podemos pensar que tal forma específica de atuação, identificada por Freud na sua clínica,

seria, na realidade, uma forma de resistência da própria da memória, que, por sua vez, não se deixa apagar.

Para Freud, o fenômeno da atuação surge na esteira de outro fenômeno psíquico: a compulsão à repetição. No contexto de “Lembrar, repetir e perlaborar”, a compulsão à repetição está relacionada à forma frequente com que o analisando atua, na medida em que não consegue acessar suas lembranças recalçadas. O autor destaca, ainda, que a repetição é proporcional à intensidade da ação do recalque sobre determinado conteúdo, e que, por sua vez, produz o que ele chamou de “resistência” – *Widerstand*, na Língua Alemã. Resistência esta que parte do próprio analisando, ao passo em que, inconscientemente, reluta em trazer tal lembrança à consciência, por conta de seu caráter traumático, perturbador, vergonhoso. Nas palavras próprio do autor: “Quanto maior for a resistência, de forma mais frequente o lembrar será substituído pelo atuar [*agieren*] (repetir)” (Freud, 2017[1914], p. 156).

Devemos salientar que a relação entre repetição e atuação também perpassa a análise de Judith Butler sobre a ressignificação da palavra *queer*, presente, como vimos, na obra “Corpos que importam: os limites discursivos do ‘sexo’”. Nela, a autora relaciona performatividade e a noção de iterabilidade, que seria o caráter repetitivo em si do ato performático de cunho político:

[...] gostaria de sugerir que a performatividade não pode ser entendida fora de um processo de iterabilidade, uma repetição regulada e restritiva de normas. E essa repetição não é realizada por um sujeito; essa repetição é o que permite a um sujeito existir como tal e o que constitui sua condição temporal. Essa iterabilidade implica que “performance” não seja um “ato” nem um evento singular, mas uma produção ritualizada, um ritual reiterado sob e por meio da restrição, sob e por meio da força da proibição e do tabu, com a ameaça do ostracismo e até mesmo de morte controlando e impondo sua forma da produção, embora, devo insistir, nunca determinando o sujeito totalmente de antemão. (Butler, 2019, p. 168).

Diante da impossibilidade de ter a experiência dos depoentes do seu filme narradas – e na iminência do silenciamento daquilo que foi vivido na invasão policial ao Baile do Quarentão –, Adirley recorre novamente ao procedimento da autoficcionalização, já utilizado no seu filme anterior. Em “Branco sai, preto fica”, Marquim da Tropa se torna um *DJ* de uma rádio pirata fictícia, numa Ceilândia distópica, posicionada num futuro indefinido, ainda que seja imagetivamente construída a partir de planos cinematográficos realizados no tempo presente, durante a produção da obra, em 2014.

Imagem 03 – Cena de Marquim da Tropa na sua rádio pirata fictícia, nos primeiros momentos do filme “Branco sai, preto fica”.



FONTE: “Branco sai, preto fica”

Marquim da Tropa aparece em seu programa radiofônico já nos primeiros minutos do filme, que, por sua vez, passa a funcionar como um dispositivo de elaboração – e de acesso – à sua experiência traumática. Ao som de músicas que costumavam embalar os bailes *blacks* do Quarentão, Marquim endereça sua fala a uma audiência fictícia, e, a partir dessa encenação, o *DJ* consegue construir memórias daquela noite para a câmera de Adirley, descrevendo em detalhes o lugar, o clima da pista e os frequentadores, por meio de uma fala marcada pelo improviso:

Domingo, sete horas da noite. Já tô com meu pisante. Minha beca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah, vou passar aqui na casa do Carlinho. “E aí Carlinho, beleza? E aí, vai pro baile?” Já tô em frente a feira. Já dá pra ouvir as pancadas daqui. Ô os graves. Hoje o Rubão tá botando pra quebrar. [...] Tá lotada a bilheteria. Vou ver se eu vejo alguém ali pra comprar ingresso pra mim. (Queirós, Branco sai, preto fica, 2014)

A cena da rádio pirata de Marquim vai ganhando contornos ainda mais fragmentários e repetitivos, num tom que se torna cada vez mais explosivo, a partir de gritos e sons de tiros:

Ó, tá acontecendo alguma coisa, véi? Ô, chama as mina pra cá. Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria. O que é aquilo, véi? [SOM DE TIRO] Vixe, é os cana. [SOM DE LATIDO DE CACHORRO] Ih, os Pé de Bota tá na área. Vixe, cachorro e o caramba, véi. (Tossindo) Humm... spray de pimenta... Fora. Pô, baixa a cabeça, baixa a cabeça, cara. (Tossindo) Pra ver se.. porra! Ah não, vão parar o baile, véi. [...] Bora bora bora. Puta prum lado, viado pro outro. Bora, porra! Anda, porra! Tá surdo negão? Encosta ali! Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro. BRANCO SAI E PRETO FICA, PORRA! (Ibid.)

Neste ponto, é possível constatar uma certa diferença entre “Branco sai, preto fica” e “A cidade é uma só?”. Apesar de ambas as obras abordarem experiências traumáticas a partir de uma linguagem marcada pela mescla entre documentário e ficção, recorrendo ao que Mariana Duccini (2012) chama de autoficcionalização, “Branco sai, preto fica” escalona seu

caráter fragmentário e excessivo; ao contrário de “A cidade é uma só?”, que, apesar de construído a partir da ambiguidade entre realidade e ficção, mantém uma narrativa mais linear e coesa.

Ao longo de “Branco sai, preto fica”, à medida que novos elementos – tanto documentais, quanto ficcionais – são incorporados à narrativa, o filme mantém não somente um caráter fragmentário, como também com uma forte presença da repetição, como, por exemplo, um número reduzido de registros fotográficos do baile, que aparece em momentos alternados do filme. Numa das tramas ficcionais, mais especificamente na que gira em torno do personagem Dimas Cravalanças, um enviado de um futuro ainda mais distante para investigar os responsáveis pela invasão do Quarentão (também interpretado por Dilmir Durães, que fez o papel de Dildu, em “A cidade é uma só?”), a repetição está presente no balanço insistente de sua máquina do tempo (que no filme ganha forma a partir de um container), como também na própria repetição da cena em que ela balança, mostrada em diferentes momentos, ao longo da montagem. Há, ainda, uma certa insistência em repetir cenas que mostram Marquim da Tropa subindo e descendo de elevadores adaptados para sua cadeira de rodas, bem como uma retomada recorrente do monólogo dele, dentro da rádio pirata, iniciado no início do filme.

Sequência 06 – Fotos do Baile do Quarentão aparecem novamente em cenas que mostram o interior da nave de Dimas Cravalanças.



FONTE: “Branco sai, preto fica”

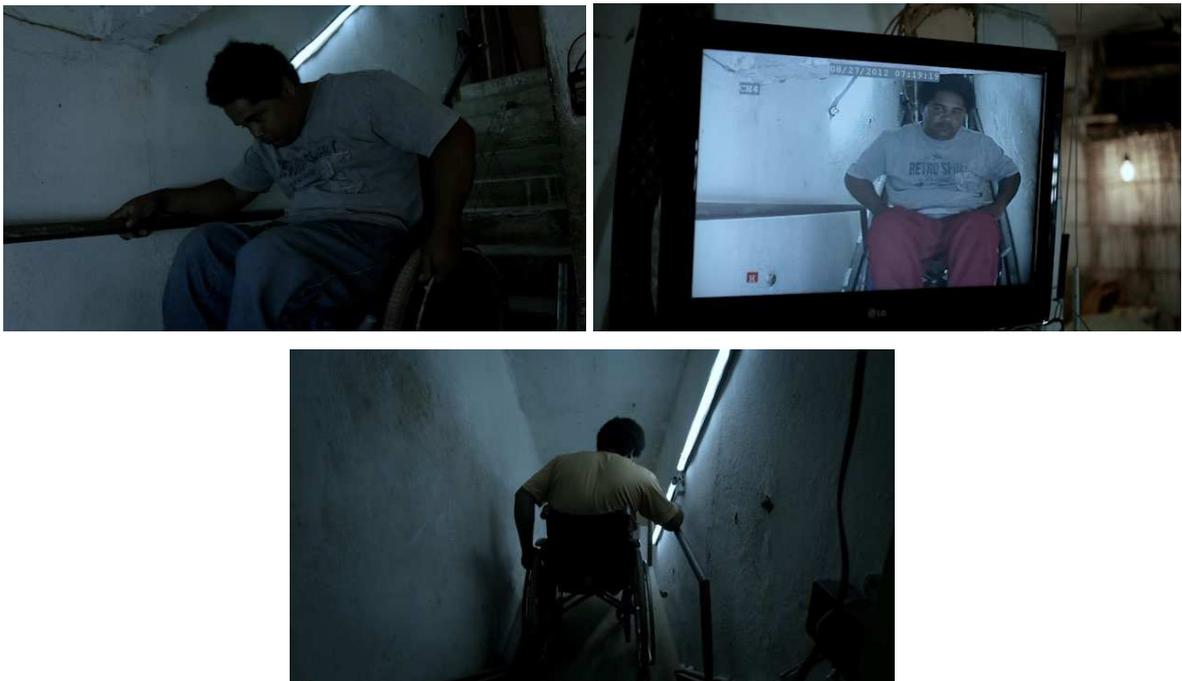
Sequência 07 – Em sequência, três diferentes momentos em que Dimas Cravalanças aparece balançando no interior de sua nave.



FONTE: “Branco sai, preto fica”

A narrativa só se torna, em alguma medida, mais linear, a partir da segunda metade do filme, quando Marquim e Sartana (Shockito) passam a agir juntos para construir uma bomba sonora que, ao final, irá explodir Brasília, momento a partir do qual a autoficcionalização começa a dar espaço à fabulação em si.

Sequência 08 – Em sequência, Marquim desce o elevador adaptado para cadeira de rodas que dá acesso a sua rádio pirata



FONTE: “Branco sai, preto fica”

Como vimos, Adirley acaba lançando mão da autoficcionalização tanto em “A cidade é uma só?”, quanto em “Branco sai, preto fica”, filmes estes que partem de experiências traumáticas para operar denúncias sociais por meio do cinema. Em “A cidade é uma só?”, foi possível à cantora Nancy falar sobre sua experiência traumática. Na obra, como pudemos compreender a partir de uma série de análises, o papel da autoficcionalização se dá no esforço de ressignificar uma determinada experiência traumática. Por outro lado, sob o ponto de vista de Michael Pollak, o filme opera o enquadramento da memória subterrânea, para que esta possa contestar a memória oficial – a do vencedor –, representada, no contexto da obra, pela afirmativa “A cidade é uma só”, que, por sua vez, opera um desmentido; uma negação do sofrimento da vítima, como constatamos, a partir da obra de Ferenczi. Nessa lógica, “A cidade é uma só?”, ao mesmo tempo em que faz o sofrimento ser, enfim, reconhecido – na medida em que expõe o caráter perverso das CEI’s –, opera, quase de imediato, o processo de ressignificação desse evento traumático.

Já, em “Branco sai, preto fica”, a experiência traumática acaba encontrando resistência das próprias vítimas, caminhando para uma tendência ao silenciamento, por conta do seu caráter ainda mais traumático, talvez; um trauma não mais inscrito em um símbolo, mas, dessa vez, no próprio corpo. Ao compararmos o filme com seu antecessor, percebemos um caráter mais excessivo, repetitivo, – e por que não mais violento, por assim dizer? – do dispositivo da autoficcionalização. Ao mesmo tempo em que isso ocorre, é em “Branco sai, preto fica” que a ficção ganha uma forma mais elaborada. No filme, Adirley e sua equipe trabalham com cenários e figurinos criados especialmente para compor os personagens ficcionais, além da criação de uma trama mais complexa, com conflito e resolução, elementos estes que não estavam presentes, pelo menos dessa forma, em “A cidade é uma só?”. Dessa maneira, acabam por produzir uma narrativa que, ao passo em que se excede, também se organiza, na medida em que dá contornos a uma fábula complexa sobre a relação Brasília-Ceilândia e seus conflitos raciais, promotores de exclusão e segregação. Ao mesmo tempo em que é mais não-linear que “A cidade é uma só?”, “Branco sai, preto fico” acaba se tornando mais linear, a partir de certo ponto. Qual seria o aspecto desse trauma que, na medida em que embaralha, também rearranja a sua narrativa?

3.2 Repetição e os limites da representação

De acordo com Diana de Souza Pinto e Francisco Ramos de Farias, no artigo “Memórias tecidas pela precariedade e pela vulnerabilidade em vidas expostas a situações extremas”, publicado em 2020, há, de fato, uma relação estreita entre esquecimento, repetição e trauma. Para os autores, “no que concerne aos sentimentos derivados de experiências avassaladoras e insuportáveis, há uma verdadeira moção para acomodar os restos dessas experiências no terreno do esquecimento.” (Pinto; Farias, 2020, p. 68). E completam: “Não obstante, nem sempre essa tarefa é exitosa uma vez que as lembranças inquietantes sejam frequentes e, pelo seu caráter de desagrado, baterem continuamente à porta, sem possibilidades de negociação para o devido distanciamento.” (Ibid.).

A repetição chamou a atenção de Sigmund Freud, nas primeiras décadas do século XX. Ao receber, em sua clínica, pacientes que passaram por experiências traumáticas, também na Primeira Guerra Mundial, o psicanalista observou, no texto “Conferência XVIII – Fixação em traumas”, de 1917, que eles tendiam a repetir “com regularidade a situação traumática em seus sonhos” (Freud, 1976[1917], p. 325), apresentando um quadro clínico que Freud passou a chamar de “neurose de guerra” ou “neurose traumática”. No texto “Além do princípio do prazer”, publicado em 1920, no qual o autor retoma suas novas concepções acerca do trauma, Freud, citando o psicanalista e neurologista alemão Ernst Simmel, bem como o próprio Ferenczi, ressalta que “Nas neuroses de guerra também, observadores como Ferenczi e Simmel puderam explicar certos sintomas motores pela fixação no momento em que o trauma ocorreu.” (Freud, 1976[1920], p. 24).

A repetição da cena traumática nos sonhos acabou trazendo novos contornos para a compulsão à repetição, que, como vimos, no contexto de “Lembrar, repetir e perlaborar”, publicado seis anos antes, em 1914, estava, inicialmente, ligada à insistente atuação inconsciente do paciente em análise, na medida em que o recalque incidia sobre determinada lembrança, provocando o esquecimento. A compulsão à repetição, neste momento da teoria psicanalítica – a insistência da cena traumática em si, e o desprazer que ela causa ao sujeito –, criou, na realidade, um grande impasse para Freud, pois ela acaba contradizendo a teoria do princípio do prazer e do desprazer, já consolidada em sua obra, àquela altura. Ainda em “Além do princípio do prazer”, Freud pontua que “chegamos agora a um fato novo e digno de nota, a saber, que a compulsão à repetição também rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram

satisfação, mesmo para impulsos instintuais que desde então foram reprimidos¹⁶.” (Ibid., p. 34).

A teoria do princípio do prazer e do desprazer consistia na ideia de que a satisfação é alcançada a partir de uma descarga pulsional, motivada por um desprazer causado por um excesso de excitação no psiquismo. Assim, o prazer estaria ligado, grosso modo, a um certo “alívio” experimentado ao se livrar de tais excessos. No verbete “Princípio do prazer”, do “Vocabulário de psicanálise”, Laplanche e Pontalis esclarecem que se trata de “Um dos dois princípios que [...] regem o funcionamento mental: a atividade psíquica no seu conjunto tem por objetivo evitar o desprazer e proporcionar o prazer. É um princípio econômico na medida em que o desprazer está ligado ao aumento das quantidades de excitação e o prazer à sua redução.” (Laplanche; Pontalis, 1991[1967], p. 364).

Desse modo, para Freud, aparelho psíquico tenta manter um funcionamento com níveis baixos de excitações. Nas palavras do próprio Freud, ainda em “Além do Princípio do Prazer”: “Os fatos que nos fizeram acreditar na dominância do princípio de prazer na vida mental encontram também expressão na hipótese de que o aparelho mental se esforça por manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante.” (Freud, 1976[1920], p. 19). A forma como a compulsão à repetição se apresentava nos sonhos dos soldados da Primeira Guerra Mundial, do contrário, provocava o desprazer no psiquismo, colocando, assim, todo esquema da teoria do prazer e do desprazer em xeque.

Ao longo do texto, Freud desenvolve novas ideias sobre o trauma, motivado, como vimos, pelos traumas da guerra. Para ele, o trauma causaria uma ruptura das defesas do psiquismo do indivíduo. Esta ruptura, por sua vez, faria com que a energia pulsional entrasse no aparelho psíquico sem qualquer mediação. Sobre esse processo, Freud escreve:

Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente uma conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficazes contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis.” (Freud, 1976[1920], p. 45)

Tal a ruptura das defesas e sua posterior ação do excesso pulsional – ou seja, o evento traumático, em si – provocaria, para Freud, a dispersão das representações no psiquismo do

¹⁶ Melhor traduzido como “recalcados”.

paciente, o que causaria o sofrimento psíquico experimentado na neurose de guerra, ou seja, na repetição incessante da cena traumática nos sonhos dos ex-soldados.

Mas a compulsão à repetição, por mais penosa que fosse, estaria, na realidade, ligada a uma ação positiva. O fenômeno psíquico entraria em ação numa tentativa de ligação (*Bindung*, em alemão) das representações que sofrem dispersão a partir do trauma. No verbete “Ligação”, do “Vocabulário de Psicanálise”, Laplanche e Pontalis descrevem: “Termo utilizado por Freud para designar de um modo muito geral e em registros relativamente diversos — tanto ao nível biológico como no aparelho psíquico — uma operação tendente a limitar o livre escoamento das excitações, a ligar as representações entre si, a constituir e manter formas relativamente estáveis.” (Laplanche; Pontalis, 1991[1967], p. 270). Dessa maneira, a cada repetição da cena traumática, haveria uma nova possibilidade para que tais representações dispersas pudessem se ligar a novos representantes psíquicos, fazendo com que o paciente reconstruísse seus mecanismos de defesa, reintegrando o seu Eu, por meio da repetição.

A repetição é um elemento que surge com bastante frequência nas artes contemporâneas, não só no cinema. Sua presença em produções artísticas ligadas às estéticas realistas foi observada pelo crítico de arte americano Hal Foster. No livro “O retorno do real”, publicado originalmente em 1994, o autor descreveu aquilo que chamou de “efeito do realismo traumático”, ao observar a relação entre repetição e representação de eventos traumáticos na produção artística do artista plástico e cineasta Andy Warhol. A repetição é um elemento muito presente – e, por muitas vezes estruturante – dos quadros do artista, quando, por exemplo, retrata de várias formas e cores uma mesma foto da atriz americana Marilyn Monroe, ou a mesma figura de uma cadeira elétrica; símbolos estes diretamente relacionados a questões da ordem do traumático: um que evoca a morte prematura e misteriosa de uma estrela de Hollywood em ascensão, e que chocou profundamente a sociedade estadunidense, e o outro que remete ao sofrimento causado aos prisioneiros condenados à morte, em seus últimos momentos de vida.

Foster ressalta que a repetição está para além de uma simples característica plástica das obras de Warhol. No livro “POPism”, de 1980, o artista americano afirma que a repetição funciona como o motor da sua criação. Nas palavras do próprio Warhol: “Não quero que seja essencialmente o mesmo – quero que seja exatamente o mesmo. Porque quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o sentido escapa, e melhor e mais vazio você se sente.”

(Warhol, 1980, p. 50). E acrescenta que “quando você vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela acaba por não produzir nenhum efeito.” (Ibid., p. 60).

Na formulação do conceito de realismo traumático, Foster relaciona a repetição de Warhol às ideias de Freud sobre a repetição: “É essa, manifestamente, uma das funções da repetição, ao menos como foi entendida por Freud: repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica.” (Foster, 1994, p. 127). O autor acredita que o efeito estético produzido pela repetição não esvazia, necessariamente – ou pelo menos, totalmente –, o conteúdo traumático, mas atua na sua própria produção, num movimento dialético entre defesa e abertura para o evento traumático: “Antes de mais nada, as repetições de Warhol não só reproduzem efeitos traumáticos; também os *produzem*. Portanto, de alguma maneira, várias coisas contraditórias ocorrem ao mesmo tempo nessas repetições: uma evasão do significado traumático e uma abertura para ele, uma defesa contra o afeto traumático e sua produção.” (Ibid., *grifos do autor*).

Em seguida ao trecho citado acima, Foster esclarece que suas ideias relacionadas à estética realista, à repetição e ao trauma estão diretamente associadas a uma retomada dos estudos de Freud sobre o trauma, realizada pelo psicanalista francês Jacques Lacan: “Aqui devo explicitar o modelo teórico que só agora deixei subentendido. No começo da década de 1960, Jacques Lacan estava empenhado em definir o real em termo de trauma” (Ibid., p. 127). E prossegue, afirmando que psicanalista “define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem* de ser repetido. (Ibid., p. 128, *grifo do autor*). Por fim, Foster conclui que “A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem.” (Ibid., *grifos do autor*).

É, de fato, no início dos anos 1960, que Lacan retoma à questão do traumático a partir de Freud; mais precisamente em 1964, no Seminário 11 “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, no qual concentra sua retomada à obra freudiana, a partir do enfoque nas noções de inconsciente, repetição, transferência e pulsão. Para, Wilson Camilo Chaves, autor do artigo “Considerações a respeito do conceito de real em Lacan”, publicado em 2009, é nesse seminário em que Lacan relaciona o conceito de Real com o trauma: “A partir dos anos de

1960 e, mais especificamente, 1964, o Real será definido como o que escapa ao Simbólico, o real como trauma”. (Chaves, 2009, p. 43).

Na obra de Lacan, o Real é um dos três registros psíquicos, cujos demais seriam o Simbólico e o Imaginário. No texto “O simbólico, o imaginário e o real”, publicado em 1953, o psicanalista criou as bases do que seria essa tripartição do psiquismo, reorganizando, assim, a teoria freudiana em uma nova lógica. O psicanalista Marco Antonio Coutinho Jorge afirma, no livro “Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan – Volume 1”, publicado originalmente 2000, que “Pode-se dizer que os três registros psíquicos dessa tripartição concernem três grandes segmentos da descoberta freudiana, como se as mais diferentes regiões da vasta obra de Freud pudessem confluir, todas elas, para cada um desses registros nomeados por Lacan.” (Jorge, 2008, p. 93). Ao citar as palavras do psicanalista francês, proferidas no Seminário 1 “Os escritos técnicos de Freud”, Coutinho Jorge destaca que “O próprio Lacan afirma, no seminário sobre Os escritos técnicos de Freud, que RSI são ‘categorias elementares sem as quais não podemos distinguir nada na nossa experiência.’” (Ibid., apud Lacan, 1978, p. 308).

Adentrando ao Seminário 11, Lacan aborda o Real justamente a partir dos impasses criados pela repetição dos sonhos traumáticos (que, como vimos, surge a reboque da incidência de eventos traumáticos na psiquê) para a teoria do princípio do prazer, na época de Freud. Já inserindo a compulsão à repetição como um fenômeno ligado ao campo do Real, Lacan destaca que ela se apresenta no sentido de estruturar o campo simbólico do sujeito diante do trauma. Nas palavras do autor:

Não vejo aí, quanto a mim, obstáculo, e isto tanto menos quanto, em Freud, é desta forma que aparece o real, a saber, o obstáculo ao princípio do prazer. O real é o choque, é o fato de que isso não se arranja imediatamente, como quer a mão que se estende para os objetos exteriores. Mas penso que trata-se aí de uma concepção inteiramente ilusória e reduzida do pensamento de Freud sobre este ponto. O real se distingue, como eu disse da última vez, por sua separação do campo do princípio do prazer, [...] pelo fato de que sua economia, em seguida, admite algo de novo, que é justamente o impossível. (Lacan, 1996[1964], p. 159)

Ao se aprofundar no fenômeno da repetição, Lacan se vale de conceitos aristotélicos para diferenciar dois tipos de repetição. O primeiro seria o autômaton, que, originalmente, para Aristóteles, seria aquilo que se reproduz à margem da natureza; trazendo, assim, para a repetição, uma ideia de automatismo. Para Lacan, o autômaton seria uma espécie de encontro contingente do sujeito com o Real, com sua cadeia de significantes inconscientes; no limiar, um retorno incessante àquilo que o sujeito deseja, mas não sabe que deseja, por conta do

processo de recalçamento: um encontro com desejo um inconsciente, por assim dizer. Para Marco Antonio Coutinho Jorge, ainda em “Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan – Volume 1”, “O autômaton representa a repetição em seu aspecto de insistência automática da rede dos significantes, ele é o retorno, a volta, a insistência dos signos através dos quais nos vemos comandados pelo princípio de prazer.” (Jorge, 2008, p. 64). E conclui “O autômaton representa a tentativa de trazer para o campo do simbólico, do significante, alguma forma de ligação (*Bindung*) possível do real, de assimilação do real — cujo nome é por excelência o trauma.” (Ibid.).

Já, a tiquê, que, na obra de Aristóteles, estava relacionada à ideia acaso, em Lacan se transforma no encontro com o Real, propriamente dito; um encontro do sujeito com o traumático, que, por sua vez, desorganiza sua psiquê e exige dele uma elaboração. A tiquê seria, desta forma, uma fissura no simbólico. Nas palavras do próprio Lacan:

[...] a tiquê que tomamos emprestada, eu lhes disse da última vez, do vocabulário de Aristóteles em busca de sua pesquisa da causa. Nós a traduzimos por encontro do real. O real está para além do autômaton, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do autômaton, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida. (Lacan, 1996[1964], p. 56)

Ainda no Seminário 11, Lacan resume a relação entre tiquê, real e trauma: “A função da tiquê, do real como encontro — o encontro enquanto que podendo faltar, enquanto que essencialmente é encontro faltoso — se apresenta primeiro, na história da psicanálise, de uma forma que, só por si, já é suficiente para despertar nossa atenção — a do traumatismo.” (Ibid., p. 57), ressaltando, ainda, o caráter inassimilável do real, fazendo referência à repetição da cena traumática nos sonhos dos ex-combatentes das Primeira Guerra Mundial, analisados por Freud:

Não é notável que, na origem da experiência analítica, o real seja apresentado na forma do que nele há de inassimilável — na forma do trauma, determinando toda a sua seqüência e lhe impondo uma origem na aparência accidental? [...] o trauma é concebido como devendo ser tamponado pela homeostase subjetivante que orienta todo o funcionamento definido pelo princípio do prazer [...] O trauma reaparece ali, com efeito, e muitas vezes com o rosto desvelado. Como pode o sonho, portador do desejo do sujeito, produzir o que faz ressurgir em repetição o trauma — senão seu rosto mesmo, pelo menos a tela que o indique ainda por trás? (Ibid.)

Coutinho Jorge reforça o caráter inassimilável do real, “o real é precisamente aquilo que escapa a esta realidade, o que não se inscreve de nenhum modo pelo simbólico; ele remete ao traumático, ao inassimilável, ao impossível.” (Jorge, 2008, p. 97). Ao não se inscrever no simbólico, o real resiste à própria representação. Para o autor:

Pois se o real é, por definição, aquilo que é impossível de ser simbolizado — isto é, o não-senso radical, o que não tem nenhum sentido —, o imaginário é o oposto do real, ele é da ordem do sentido. Há, apontadas em Freud, várias formas de se nomear o real: o registro do real surge nas vivências cujo teor excede à capacidade de representação psíquica; o real é a morte, a perda, aquilo que não tem inscrição possível no psiquismo; o real é por excelência o trauma, isto é, aquilo que não pode de modo algum ser assimilado pelo sujeito em suas representações simbólico-imaginárias; ele é o limite da simbolização. (Ibid., p. 83)

O trauma, assim, enquanto o real, carrega em si a impossibilidade de sua representação, na medida em que, ao mesmo tempo, faz emergir sua própria inscrição no simbólico, por meio, como vimos, da – insistente – compulsão à repetição. É o irrepresentável que não cessa de tentar ser representado – aquilo que não para de não se escrever, como afirma Lacan (1985), no Seminário 20: “Mais, ainda”.

Até aqui, a partir das ideias de Freud, Foster, e Lacan sobre a questão do trauma, podemos conferir à atuação insistente e repetitiva dos personagens Marquim da Tropa e Dimas Cravalaças, (e, por tabela, a repetição de outros planos e ações, presentes do filme), uma tentativa de reintegração do trauma. Sob a óptica destes autores, podemos afirmar que tais repetições possibilitariam uma nova encadeação de significados, atuando, assim numa nova produção de sentido, na medida em que a cadeia associativa fora rompida pelo evento traumático, ocorrido na invasão policial do Baile do Quarentão. Uma nova faceta da autoficcionalização, portanto, cujo efeito, por sua vez, se difere do processo ressignificação de um representante diretamente associado a um trauma, como acontece com o “x”, em “A cidade é uma só?”.

Em “Branco sai, preto fica”, a autoficcionalização de caráter repetitivo aparece como uma produção estética que ajuda a quebrar o processo de “silenciamento traumático”, por assim dizer, permitindo que memórias ligadas a determinados eventos traumáticos possam se inscrever no simbólico (possam ser narradas, de alguma forma, no filme de Adirley), apesar de seu caráter inassimilável, e, portanto, da sua impossibilidade de representação, por conta de seu caráter excessivo. Assim, a despeito das dificuldades descritas por Benjamin em passar adiante experiências traumáticas, verificamos que o dispositivo narrativo utilizado por Adirley Queirós em “Branco sai, preto fica” (a autoficcionalização de caráter repetitivo, como estamos chamando) trouxe a possibilidade de narrar tais “experiências perdidas”, por assim dizer, apesar dos efeitos da violência engendrada pelo “avanço técnico da guerra”, como afirma Benjamin (1933), ou das técnicas modernas de repressão social, no caso da invasão

policial do Baile do Quarentão, que, por sua vez, são produtoras de traumas, de silenciamento, ou seja, do empobrecimento da experiência em si.

No entanto, diante do caráter inassimilável e insimbolizável, por assim dizer, do encontro do sujeito com o real, o que é representado, de fato, quando artistas, escritores ou cineastas produzem obras baseadas em experiências traumáticas, como é o caso de Adirley Queirós? O que se inscreve, concretamente, no lugar do indizível; do inominável? Seria a tendência à ficcionalização, analisada aqui, a saída possível para tal impasse?

O teórico e crítico literário brasileiro Márcio Seligmann-Silva abre o artigo “A história como trauma”, publicado em 2000, evocando o real lacaniano, para abordar as mudanças no pensamento filosófico europeu causadas pelo grande terremoto de Lisboa, ocorrido no século XVIII:

O terremoto de Lisboa, em 1755, foi uma catástrofe que deixou suas marcas na reflexão filosófica do século XVIII: como aceitar o otimismo leibniziano, ou como julgar a doutrina do livre arbítrio em função daquele evento, perguntava-se então Voltaire. Portanto, não se pode afirmar que a catástrofe constitua um objeto absolutamente novo no campo da reflexão filosófica. O que mudou - de modo radical - foi a sua definição. Com efeito, em vez de representar apenas um evento raro, único, inesperado, que seria responsável por um corte na história no século XX, mais e mais passou-se a ver no próprio real, vale dizer: no cotidiano, a materialização mesma da catástrofe. (Seligmann-Silva, 2000, p. 73)

Seligmann-Silva afirma que tal evento catastrófico na capital portuguesa pôs em xeque não somente o pensamento da época, como também o jeito de se fazer arte, ou seja, de se produzir representações: “Da reflexão sobre a impossibilidade de representação da catástrofe, uma vez que o real está todo ele impregnado por essa catástrofe, passou-se a uma condenação da representação de um modo geral”. (Ibid., p. 75). E prossegue: “Essa condenação da representação nos seus moldes tradicionais, deu-se não sem ambiguidades: ora exigiu a passagem do discursivo para o imagético, ou seja, da palavra para a imagem, ora seus adeptos defenderam uma descrição realista dos fatos - novamente nos moldes tradicionais. (Ibid.).

Para o autor, a experiência traumática do Holocausto, ou seja, da *Shoah*, estabeleceu novas formas de representação, no decorrer da segunda metade do século XX: “Esse *evento-limite*, a catástrofe, por excelência, da Humanidade [...] reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação. Busca-se agora uma nova concepção de representação que permita a inclusão desse evento.” (Ibid., *grifos do autor*). Seligmann-Silva acredita que o caráter traumático do Holocausto criou um impasse para os historiadores – semelhante, diga-se de passagem, ao de Adirley Queirós em “Branco sai, preto fica”: “O

historiador da *Shoah* fica preso a esse duplo mandamento contraditório: por um lado, a necessidade de escrever sobre esse evento, e, por outro, a consciência da impossibilidade de cumprir essa tarefa por falta de um aparato conceitual ‘à altura’ do evento, ou seja, sob o qual ele poderia ser subsumido.” (Ibid., p. 78).

Dessa forma, se, por um lado, há uma urgência em denunciar a violência por meio do testemunho das vítimas – ou seja, daquelas pessoas que melhor podem descrever o evento em seus detalhes, por se tratar de testemunhas oculares –, o efeito do trauma sobre elas incorre na sua inscrição precária no simbólico: faltam-lhes palavras que consigam descrever o ocorrido; “Como representar algo que vai além da nossa capacidade de imaginar e representar?” (Ibid., p. 79) – questiona o autor. Nesses casos – nos casos traumáticos – Márcio Seligmann-Silva aponta que há um limite do que pode ser lembrado ou silenciado. Esquecer, para autor, pode significar, para as vítimas, uma forma de se libertar do passado:

Existe um limite inexorável da memória e da rememoração. Os sobreviventes de Auschwitz convivem com a polaridade – muitas vezes posta de modo a não deixar escolha – entre o viver e o lembrar. O silenciar alia-se muitas vezes ao viver. A *libertação* do campo concentração deve ser compreendida, também, no seu sentido de libertação de um passado: libertação significa luta pela sobrevivência, pelo ver-se livre do passado e por liberar esse passado da sua terrível presença e literalidade. (Ibid., p. 91)

Como exemplo, Seligmann-Silva se refere ao caso do cineasta espanhol Jorge Semprún, que viveu os horrores do Holocausto no campo de concentração da cidade de *Buchenwald*, localizada no Leste da Alemanha. Citando as palavras do próprio Semprún, o autor escreve: “Jorge Semprun, sobrevivente de Buchenwald, no seu relato autobiográfico [...] afirma que o esquecimento foi o preço que teve de pagar para a vida: ‘[...] o esquecimento: a vida tinha esse preço. Esquecimento deliberado, sistemático, da experiência do campo. Esquecimento da escritura, igualmente. [...] Eu tinha que optar entre a escritura e a vida e eu optei pela última.’” (Ibid. apud Semprún, 1994, p. 205).

Para Seligmann-Silva, o trabalho dos historiadores fora diretamente impactado pela natureza excessivamente traumática do Holocausto, na medida em que tomaram para si o compromisso de denunciar os horrores dos campos de concentração, a partir do testemunho das vítimas, que, por sua vez, apresentam, como vimos, uma série de dificuldades na relação com essa memória; desde sua inscrição no simbólico – por meio de suas próprias palavras –, até a pressão pelo silenciamento daquilo que, de certa forma, as “aprimonam” dentro do campo de concentração, mesmo após a sua liberdade. O autor, assim, afirma que foi preciso

um certo abandono do paradigma objetivista da historiografia moderna para que fosse possível “enquadrar” tais memórias (aqui, no sentido de “enquadramento”, utilizado por Pollak). Nas palavras do autor:

A historiografia do Holocausto pôs em questão o dogma da neutralidade da escrita da história: ela assume-se agora como *trabalho transferencial*, como necessidade de dominar um trauma. Não pode haver mais espaço para uma antiquada objetividade dentro desse registro da história como trauma. O historiador trabalha no sentido da libertação do domínio de uma imagem do passado que foge ao nosso controle; esse passado deve ser incorporado dentro de uma memória voltada agora também para o futuro – dentro de uma memória que possibilite a narração, diria Benjamin. (Seligmann-Silva, 2000, p. 89, *grifos do autor*)

O teórico literário americano Geoffrey H. Hartman, nascido na Alemanha, vai ao encontro das ideias de Seligmann-Silva, sobre esse trabalho transferencial do historiador, diante dos eventos traumáticos do *Shoah*. No artigo “Holocausto, testemunho, arte e trauma”, também publicado no livro “Catástrofe e representação”, o autor afirma que “A entrevista [...] é um ato social, ainda que temporário e precário; devolve para os sobreviventes alguma confiança na comunicabilidade, tanto com eles mesmo, por meio de suas memórias, quanto com um mundo que permanece um lugar inseguro.” (Hartman, 2000, p. 212). Hartman destaca ainda que, de fato, a necessidade de escuta surgiu, naquele contexto, a partir da própria experiência traumática dentro dos campos de concentração: “A fantasia, tão frequentemente entretida pelos sobreviventes do Holocausto durante suas provações, de que depois da libertação achariam alguém que escutaria o relato de suas experiências, simpatizando verdadeiramente com eles, é parcialmente motivada pelo desejo de recapturar sua própria capacidade de resposta, incapacitada ou deprimida nos campos.” (Ibid., p. 210).

No contexto de produção historiográfica do Holocausto, baseada nos testemunhos dos sobreviventes, Hartman chama a atenção para a importância desse lugar de escuta que o historiador oferece às vítimas do nazismo: “A história cria o ouvinte, ou é o ouvinte que possibilita a história? Fazer essa pergunta é entender que a *prise de parole* do testemunho, suas condições de produção, envolvem uma audiência ativa.” (Ibid., p. 211). O autor conclui que “O projeto de testemunho é baseado na esperança de se achar uma testemunha para a testemunha.” (Ibid., p. 217).

Fazendo referência às citações de Aharon Appelfeld, escritor romeno e sobrevivente do Holocausto, retiradas do livro *Beyond Despair: Three Lectures and a Conversation With Philip Roth*, publicado em 1994, Hartman assinala o papel fundamental que o testemunho tem na elaboração do trauma, por assim dizer: “De fato, o testemunho considerado não somente

como um produto, mas também como um processo humanizador e transitivo, faz exatamente aquilo que Appelfeld deseja que a arte faça; ele atua sobre o passado resgatando o ‘individual, com rosto e nome próprios’” (Ibid., p. 215 apud Appelfeld, 1994).

E é a arte que acaba ganhando um papel central no artigo de Hartman, na medida em que o autor destaca seu papel na transmissão daquilo que não tem palavras: “Para transmitir a ‘experiência terrível’, precisamos de todas as nossas instituições de memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho, do testemunho tanto quanto da arte.” (Hartman, 2000, p. 215). Também evocando a noção de Real de Lacan, assim como fez Seligmann-Silva em seu artigo, Hartman ressalta que “A memória, e especialmente a memória usada na narração, não é simplesmente um nascer póstumo da experiência, uma formação secundária: ela possibilita a experiência, permite que aquilo que chamamos de o real penetre na consciência e na apresentação das palavras, para tornar-se algo mais do que só o trauma seguido por um apagamento mental higiênico e, em última instância, ilusório.” (Ibid., p. 223). E conclui: “É como se a arte gerasse esse transe para contornar o trauma, preparando tanto o autor quanto o ouvinte para uma experiência terrível ou sublime, sempre prestes a acontecer, ou que já aconteceu.” (Ibid., p. 224).

No entanto, Hartman chama atenção para a mudança que a experiência traumática impõe na própria arte, na própria linguagem: na sua estrutura. Fazendo referência a comentários do romancista francês Maurice Blanchot, o autor ressalta que

Porém, depois de uma tal catástrofe, a ficção narrativa, comenta também Blanchot, pode ter “... perdido os fundamentos sobre os quais uma nova linguagem poderia ser construída - pela extinção da felicidade de falar (...)”. O discurso é ameaçado em sua origem - não devido à sua inabilidade técnica de representar o que ocorreu, mas porque algo deixou a nossa voz, uma inocência (“a felicidade de falar”) conservada em tempos anteriores, apesar de tudo. (Ibid., p. 230)

De fato, podemos dizer que tal processo, descrito acima, está presente nos filmes de Adirley Queirós. Perante o trauma – à catástrofe; do encontro com o sujeito com o Real –, e, conseqüentemente, à impossibilidade de narrar uma determinada experiência perdida; esquecida, fadada ao silenciamento (necessária, no entanto, por uma série de motivos já citados), o diretor se vê diante da necessidade de reinventar a sua forma de fazer cinema, criando uma linguagem que consiga contar, na tela, aquilo que não tem, em si, a possibilidade de representação. Adirley, em certa medida, se vê obrigado a fraturar seu próprio cinema, na medida em que é preciso abarcar aquilo que fora fraturado. Como afirma o Hartman: “Para lidar honestamente com o extremo, precisamos, provavelmente, de meios representacionais

extremos” (Ibid., p. 219). O autor acrescenta, ainda, que “Há um trauma dentro do trauma e ele é associado à linguagem. A ferida é também uma palavra-ferida”, evidenciando uma certa relação entre fraturas na estrutura (na linguagem, no caso), e a representação do trauma; do irrepresentável. A representação da experiência traumática – ou algo próximo dela –, seria, portanto, somente possível – ou algo próximo do possível – a partir de uma linguagem que se está sempre numa tentativa inexequível de se moldar a ela. O trauma está, a todo tempo, colocando as estruturas de representação para um estado permanente de crise, na medida em que tais sistemas já nascem insuficientes, diante dele. Seria o trauma o motor das linguagens artísticas (pintura, cinema, música, etc.), assim como o Real é o objeto de causa do Simbólico, na medida em que tenta tamponá-lo; recobri-lo?

De fato, como bem assinalado por Márcio Seligmann-Silva, é de se observar o impacto do catastrófico terremoto de Lisboa nos rumos estéticos europeus, nos meados do século XVIII. Como exemplo de como uma “fratura estética”, por assim dizer, pode estar relacionada a uma fratura psíquica, Hartman apresenta o caso do poeta alemão Paul Celan. Nascido em 1920, Celan perdeu os pais durante o Holocausto, tendo ele sobrevivido ao trabalho forçado nos campos de concentração nazistas. Tido como um dos mais importantes poetas de Língua Alemã nos anos pós-Segunda Guerra Mundial, sofria de problemas psiquiátricos e acabou dando fim na sua própria vida. Apesar de sua importância enquanto poeta, Hartman salienta que “nenhum consenso existe em torno do sentido de suas palavras.” (Ibid., p. 228).

O autor aponta para uma determinada quebra que a poesia de Celan promove, de forma frequente, na estrutura da própria Língua Alemã: “uma coisa é bastante óbvia: surgem dificuldades toda vez que o pronome íntimo *du* surge ou procura surgir em seus escritos.” (Ibid., *grifo do autor*), e, ainda, acrescenta, ressaltando o impacto estrutural promovido pela poesia de Celan: “Mesmo a gramática, o fundamento firme da identidade da linguagem é afetada. Sua poesia apresenta uma espécie de eclipse que omite o verbo, ou deixa incerto quem fala ou quem é endereçado. A primeira estrofe do poema ‘Recusa da luz’ não tem verbo; a segunda, se consideramos ‘encontra’ como um imperativo, torna impessoal o sujeito.” (Ibid., p. 235).

Por fim, no último parágrafo de seu artigo, Hartman evidencia o peso do trauma na poesia fraturada/fissurada de Paul Celan:

Somente a fala sobrevive a essa morte, ou a escrita enquanto fala órfã. A poesia de Celan tende para uma construção absoluta e se torna um epitáfio lascado. Independentemente da origem de sua perda, uma palavra-ferida marca todo o âmbito de sua obra. [...] Ao trauma é dada uma forma e ele desaparece, no gaguejar que chamamos de poesia, para dentro da fissura entre o discurso na página, aparentemente tão absurdo, e uma escrita invisível que pode não ser recuperável. Esta é, verdadeiramente, uma notação do desastre. (Ibid.)

Partindo da relação entre trauma, repetição e “fratura estética”, que trouxemos acima, para o presente estudo, podemos pensar que Adirley Queirós promove fissuras na linguagem cinematográfica, na medida em que se dispõe a representar o trauma – nas suas mais diversas intensidades, por assim dizer. No caso de “Branco sai, preto fica”, o ato de fazer cinema torna-se uma reinvenção do próprio cinema, frente à própria incapacidade de representar o traumático, o inassimilável, nas telas. Mesmo que, em determinada altura, houvesse uma escolha deliberada por misturar a documentário e ficção, temos a ligeira impressão de que a fábula invade – ou, ao menos, é convocada a invadir – a representação da experiência traumática. E, ao passo em que invade, tal fabulação promove fraturas nas estruturas pré-determinadas da linguagem cinematográfica. No limiar, o que o cinema de Adirley nos alerta é que estruturas pré-determinadas podem inviabilizar a representação daquilo que precisa ser representado – a despeito da sua irrepresentabilidade. Elas podem estar promovendo, neste exato momento, o silêncio, o esquecimento, a obliteração – a segregação social – e que, portanto, – em última análise – o primeiro alvo da denúncia que o cinema produzido na Ceilândia deve promover deveria ser o próprio modo de fazer cinema: inútil, em certa medida, para expressar o inassimilável.

A insurgência da fábula (da fissura na realidade, portanto) no cinema de Adirley Queirós (de uma “memória fabulada”, como ele e sua equipe acabam se referindo) ganha destaque nos créditos finais de “Branco sai, preto”, a partir de uma cartela com a frase “Da nossa memória fabulamos nós mesmo”.

Imagem 04 – Créditos finais de “Branco sai, preto fica”.



FONTE: “Branco sai, preto fica”

Trata-se uma sentença curta, porém, com ares de manifesto, na qual a fábula aparece enquanto um método próprio da construção da memória dos moradores de Ceilândia, apesar da sua virtual impossibilidade. Algo que, a partir do que vimos até agora, poderia ser lido como: “É preciso fraturar as formas de representação da realidade enquanto tal, na medida em que ela mesma é a produtora do nosso silenciamento”. A memória dos moradores de Ceilândia (ainda mais no caso específico dos frequentadores do Baile do Quarentão) é marcada por um processo que está para além de um esquecimento – uma inexistência em si, por conta de sua inviabilidade simbólica, causada pelo trauma – e precisa ser recuperada. A memória da Ceilândia precisa existir – por mais que precise ser inventada – para que a Ceilândia resista: é o que tanto grita o cinema de Adirley em nossos ouvidos.

Há de ser observado, por fim, que a própria frase-manifesto, por assim dizer, de Adirley e de sua equipe, apresenta em si uma quebra linguística nos moldes de Paul Celan. Por menor que seja a fratura na estrutura da Língua Portuguesa, ela se dá na transformação do verbo fabular de verbo transitivo direto para indireto, a partir da inclusão da preposição “da”, antes da palavra “memória”, que acaba, por sua vez, se tornando o objeto indireto da frase. Quando escrita na forma direta, temos a seguinte sentença: “Nóis mesmos fabulamos da nossa memória”.

Mas o que há de tão específico na fábula enquanto produtora de memória? Antes de avançar nesta questão, concentraremos nossa análise numa tentativa de compreender o que está por trás da noção de fabulação, que, como veremos a seguir, se confunde, em

determinados momentos da história, com outros conceitos. Dessa forma, no próximo subcapítulo, tentaremos delimitar os contornos próprios da fábula, bem como das suas implicações teóricas no campo interdisciplinar.

3.3 Fábula, função fabuladora e mito

Ao se debruçar sobre as mudanças estéticas ocorridas no cinema durante o período pós-Segunda Guerra Mundial, no livro “Cinema-2: A imagem-tempo”, lançado originalmente em 1985, o filósofo francês Gilles Deleuze identifica a produção deliberada do que ele chama de fabulação, por parte dos personagens de documentários, durante a análise empreendida sobre o filme “Eu, um negro” (*Moi un noir*), dirigido em 1958 pelo documentarista francês Jean Rouch, expoente do movimento que ficou conhecido como Cinema Verdade. Para Deleuze: “em *Moi un noir*, são as personagens reais que vemos mostradas através dos papéis de sua fabulação, Dorothy Lamour, a prostitutazinha, Lemmy Caution, o desempregado de Treichville, ainda que depois eles próprios comentem e corrijam a função que desencadearam” (Deleuze, 2007, p. 183). Ana Paula Silva Oliveira, no artigo “Jean Rouch: signo, verdade e pensamento”, publicado em 2014, vai ao encontro do pensamento deleuziano e destaca a forma com que Jean Rouch dirige seus filmes: “É um contar em que o real é transformado num componente de uma espécie de fabulação em que as personagens formulam ideias, fabulam e inventam.” (Oliveira, 2014, p. 173).

Como afirma Mariana Pimentel, na de tese de doutorado “Fabulação: a memória do futuro”, defendida em 2010, o filósofo francês Henri Bergson foi fundamental para a forma com que Deleuze se utilizou da noção de fabulação, e destaca, ainda, que o conceito aparece pela primeira vez no próprio “Cinema-2: A imagem-tempo”, livro no qual, de acordo com a autora, Deleuze “dedica a formular uma teoria própria do cinema, teoria esta que terá como base a filosofia bergsoniana.” (Pimentel, 2010, p. 75). Mas o que seria, mais precisamente, essa fabulação à qual Deleuze se refere? Para isso, voltaremos um pouco no tempo, para compreender o percurso dos conceitos de fábula e fabulação, ao longo dos anos.

Com origem remota no Oriente, a fábula é um gênero literário que ganhou popularidade na Grécia Antiga, durante o século VI a.C., impulsionada pelo fabulista Esopo. Mais adiante, no século I d.C., Fedro, poeta latino nascido na Macedônia, compilou diversas das fábulas de Esopo, tendo também escrito seus próprios textos, ajudando a popularizar o gênero dentro do Império Romano. Dentre as fábulas mais conhecidas de Fedro estão “O lobo

e o cordeiro”, bem como “A rã e os bois” e “A raposa e as uvas”. Na Era Moderna, mais precisamente no século XVII, o escritor francês Jean de La Fontaine foi um dos maiores divulgadores dos textos de Esopo. Além de publicá-los, La Fontaine acabou também recriando muitas das narrativas dos primeiros fabulistas.

Aristóteles, em sua obra “Retórica”, é o primeiro pensador a analisar a fábula, enquanto gênero literário. No texto, o filósofo grego classifica a fábula como um recurso retórico, cujo objetivo é persuadir o interlocutor. Inserida neste contexto, a fábula, assim, acaba se aproximando da ideia de “discurso”, que, por sua vez, está relacionada à própria origem da palavra: *fabula ae*, do latim, que tem o sentido de “conversação, conversa”.

A fábula aparece também na “Poética” de Aristóteles. Para o filósofo grego, a fábula seria um dos elementos centrais da mimesis, constituindo a primeira parte de uma tragédia grega. De acordo com Alexandre Mauro Toledo, na dissertação de mestrado “Mimesis e tragédia na poética de Aristóteles”, defendida em 2005, “A mimesis é condição de possibilidade para a poesia trágica cujo centro, será deslocado para a construção do mito, isto é, para a fabulação, para o enredo.” (Toledo, 2005, p. 18). No entanto, como é possível notar, a partir do trecho destacado acima, fabulação, mito e enredo aparecem como termos com o mesmo significado. Sobre esse tema, Toledo aponta para um problema de tradução e interpretação da obra aristotélica. Segundo o autor, “Se o objeto da imitação é a ação então temos que o elemento mais importante da tragédia será o mito, traduzido por alguns comentadores como história (Dupont-Roc e Lallot), por outros, como fábula (J. Hardy). Mito é a trama dos fatos, a fabulação, o enredo trágico.” (Ibid., p. 65).

Na obra “As duas fontes da moral e da religião”, publicada pela primeira vez em 1932, Bergson segue o caminho trilhado por Aristóteles na “Poética”, ao tratar do mito e da fábula. Diferente do que o título do livro possa apontar, não se trata de um tratado teológico sobre questões ligadas à formação da religião cristã ou à de qualquer outra. Na realidade, Bergson aborda, na obra, os tipos de morais que regem a vida em sociedade, que ele distingue entre “moral fechada” e “moral aberta”, das quais trataremos adiante.

Curiosamente, o filósofo abre o primeiro capítulo do livro, relacionando recordação, prazer e interdição à história bíblica de Adão e Eva, apontando, logo de início, para os possíveis diálogos entre os conceitos que vêm sendo ou serão abordados, no decorrer deste

estudo: memória, repressão e mito, enquanto apresenta suas ideias acerca da interdição, conceito fundamental, segundo o autor, para compreender a natureza moral de uma sociedade:

A lembrança do fruto proibido é o que há de mais remoto na memória de cada um de nós, como na de toda a humanidade. Teríamos consciência disso se essa recordação não estivesse encoberta por outras coisas, às quais preferimos nos apegar. Que não teria sido nossa infância se nos deixassem às soltas! Teríamos vagueado de prazeres em prazeres. Mas eis que surgia um obstáculo, nem visível nem tangível: uma interdição. (Bergson, 1978, p. 6)

Para Bergson, a interdição é aquilo que funda a sociedade e a faz funcionar. Por sua vez, leis e obrigações criam os hábitos pelos quais as pessoas exercem as interdições sem que haja constatação de forma consciente. Os hábitos, por assim dizer, acabam introduzindo uma forma de regularidade social, a partir do exercício de um dever individual pré-determinado, atuando como um certo automatismo psicológico que pode ser comparado com o funcionamento do instinto nos animais: “Mas uma atividade que, a princípio inteligente, se encaminhe a uma imitação do instinto é precisamente aquilo a que no homem se dá o nome de hábito. E o hábito mais poderoso, aquele cuja força é constituída de todas as forças acumuladas, de todos os hábitos sociais elementares, é necessariamente aquele que melhor imita o instinto.” (Ibid., p. 21-22).

O sistema de pensamento bergsoniano é marcado por um certo binarismo entre instinto e inteligência, mas que, no entanto, não se configura como oposição de fato, e sim como uma sobreposição, formando uma dialética singular entre os dois conceitos. Logo no início de “As duas fontes...”, a inteligência aparece como uma forma de justificar o próprio comportamento guiado instinto: “o trabalho a que se aplicasse a inteligência a ponderar razões, a comparar máximas, a recorrer aos princípios, seria o de dar mais coerência lógica a uma conduta submetida, por definição, às exigências sociais.” (Ibid., p. 19). Ou seja, as leis sociais funcionam no nível do automatismo (sem que o sujeito se dê conta delas). No entanto, quando há um certo questionamento – uma faísca de consciência – acerca deste dever cego, é o trabalho feito pela inteligência que justifica a sua manutenção.

Mariana Rodrigues Pimentel, ainda na tese de doutorado “Fabulação: a memória do futuro”, ressalta que aquilo que Bergson chama de inteligência na apresentação de “As duas fontes...” está relacionado ao que filósofo iluminista Emmanuel Kant (1721-1804) pensava sobre inteligência (ou entendimento), que, por sua vez, era “entendida como a faculdade através da qual representamos o mundo” (Pimentel, 2010, p. 81). No entanto, é preciso notar que, já no livro “A evolução criadora”, publicado muito antes de “As duas fontes...”, em 1907,

Bergson já havia construído novas perspectivas para a inteligência. Para além de explicar nossos hábitos, o essencial da inteligência consiste na capacidade de ela realizar previsões e antecipar as ações do sujeito. Nas palavras do próprio Bergson:

Nossa inteligência, tal como a evolução da vida a modelou, tem por função essencial iluminar nossa conduta, preparar nossa ação sobre as coisas, prever, com relação a uma situação dada, os acontecimentos favoráveis ou desfavoráveis que podem se seguir. Instintivamente, portanto, isola em uma situação aquilo que se assemelha ao já conhecido; procura o mesmo, a fim de poder aplicar seu princípio segundo o qual "o mesmo produz o mesmo". Nisso consiste a previsão do porvir pelo senso comum. (Bergson, 2005, p. 32)

E é a partir desse acréscimo que Bergson opera a distinção entre os dois tipos de moral (fechada e aberta), que o autor desenvolve em sua obra. A primeira, a “moral de alma fechada” estaria próxima ao instinto, na medida em que o uso da inteligência estaria restrito à justificativa dos atos de dever: “A primeira é aquela em que pensamos comumente quando nos sentimos naturalmente obrigados.” (Bergson, 1978, p. 30). Já a segunda, a “moral de alma aberta”, “difere da primeira naquilo que é humana, em vez de ser apenas social.” (Ibid.).

Em seguida, Bergson atrela essa segunda característica da inteligência a uma capacidade de se descolar do imperativo das regras sociais. É, justamente, essa nova perspectiva da inteligência que tira as sociedades da estagnação e as move em direção às mudanças, ao novo, a partir do que ele passa a chamar de emoção criadora. Dessa maneira, se, por um lado, a inteligência cria e justifica a rigidez que estabiliza o corpo social, por outro, ela também cria uma dobra em si mesma, abrindo novas possibilidades para o indivíduo: “Através da inteligência, a emoção criadora atualiza-se sob a forma da religião e da moral dinâmicas, possibilitando uma cisão, um rompimento, um ultrapassamento do velho em direção ao novo, encetando as chamadas sociedades abertas, nas quais a moral e a religião são passíveis de transformação. É ela que impulsiona a inteligência a empreender, daí ser uma força supra-intelectual.” (Pimentel, 2010, p. 102). Paulo César Rodrigues, no livro “Introdução à filosofia de Bergson”, publicado em 2022, destaca o papel da emoção criadora como propulsora das inovações dentro das sociedades, por assim dizer: “a emoção criadora, a qual vence, de tempo em tempo, as resistências da sociedade e da moralidade fechadas, bem como a solidez da religião estática.” (Rodrigues, 2022, p. 121).

No entanto, como bem ressalta Mariana Pimentel, há diferenças conceituais, ainda que sutis, entre inteligência e a emoção criadora em si. A autora esclarece que

[...] a conservação corresponde ao instinto virtual, ao passo que a criação tem como correlato aquilo que o filósofo denominou de emoção criadora. A coexistência das duas forças na sociedade humana é possível através da inteligência. No entanto, a inteligência não se confunde com tais forças, ainda que constitua o meio através do qual as mesmas sejam atualizadas. Daí por que Bergson afirmar que a impulsão (emoção criadora) é supra-intelectual, ao mesmo tempo em que a conservação (instinto virtual) é infra-intelectual. A inteligência se encontra como que entre essas duas forças. (Pimentel, 2010, p. 101)

Ainda que, para Bergson, instinto e inteligência tenham a mesma origem: “digamos tão somente que instinto e inteligência são formas de consciência que se devem ter interpenetrado no estado rudimentar e que se dissociaram ao avolumar-se.” (Bergson, 1978, p. 22).

Ao longo de “As duas fontes...”, Bergson prolonga a oposição entre “aberto” e “fechado” também para tratar das religiões. Se, na distinção entre os dois tipos de moral, a inteligência se apresenta como o fator que separa uma da outra, no caso da religião, é aquilo que ele chama de função fabuladora que se coloca enquanto elemento que diferencia os dois tipos de religião que o autor identifica: a dinâmica e a estática: “A religião dinâmica que assim surge contrapõe-se à religião estática, salda da função fabuladora, como a sociedade aberta à sociedade fechada.” (Ibid., p. 223). Aqui, também, religião estática e religião dinâmica não se apresentam como conceito necessariamente divergentes, mas sim complementares, conforme destaca o filósofo Rildo da Luz Ferreira, no artigo “O estático e o dinâmico em religião na ótica da filosofia bergsoniana”: “No desenrolar de *As duas fontes* será à análise da religião estática que primeiro seremos conduzidos, como a um primeiro estrato indispensável de uma realidade que a etapa seguinte virá completar. A religião dinâmica se apresenta como a forma evoluída da religião estática.” (Da Luz Ferreira, 2020, p. 273).

Para Mariana Pimentel, pensar em função fabuladora é pensar no conceito de inteligência: “a fabulação tem a mesma origem que a inteligência e desta não se descola” (Pimentel, 2010, p. 248). Por sua vez, a função fabuladora pensada por Bergson estaria diretamente ligada à capacidade criar/fabricar do ser humano; mais especificamente ao que tange à faculdade de imaginar, no plano espiritual. Nas palavras do próprio autor: “vejamos mais de perto porque essa faculdade fabuladora impõe suas invenções com uma força excepcional quando se exerce no domínio religioso. Nele ela está à vontade, sem dúvida alguma; ela é feita para fabricar espíritos e deuses”. (Bergson, 1978, p. 164).

Há de se reparar, que, assim como na “Poética” de Aristóteles, aqui, as noções de mito e fabulação aparecem novamente imbricadas, tendo Bergson chegado à associação entre os dois conceitos por uma outra via: a partir de seus estudos sobre a moral e religião. Ao longo da obra, as duas ideias seguem caminhando lado a lado na construção de sua filosofia. No entanto, as noções de mito e de fabulação em Bergson – ou, em suma, a mimesis –, acaba extrapolando as premissas aristotélicas, na medida em que rompe com alguns limites conceituais propostos pelo filósofo grego, principalmente, no que tange à relação necessária entre verossimilhança e enredo. De acordo com os escritos deixados por Aristóteles, “Tanto na caracterização das personagens quanto na trama dos fatos, é preciso sempre procurar o necessário ou o verossímil, de tal modo que tal personagem diga ou faça tais coisas por necessidade ou por verossimilhança e que isso se realize após aquilo também por necessidade ou por verossimilhança.” (*Poética*, 1454a, p. 30-35).

A verossimilhança, enquanto elemento normativo da poética, é evidenciada por Lígia Militz da Costa, no livro “A poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança”, publicado em 2008. De acordo com a autora, “face à ênfase aristotélica na dependência maior da mímese ao seu princípio de construção interna, a verossimilhança ‘interna’ acaba por impor-se como o critério fundamental para a produção literária na Poética” (Costa, 2008, p. 54). Apesar de Aristóteles não considerar que a mímese seja uma mera imitação ou reprodução da realidade, a verossimilhança, enquanto critério fundamental da construção do mito, acabou por impor limitações, de maneira global, à criação do texto poético, bem como ao caráter do personagem trágico: “lei do verossímil e do necessário justifica também a representação dos caracteres, ou seja, as palavras e atos das personagens de caráter” (Ibid., p. 50).

Ao condicionar o enredo e outros elementos narrativos da tragédia à verossimilhança, ou seja, à necessidade de uma coerência interna específica, Aristóteles hierarquiza o espaço poético, num esforço de classificá-las em relação à sua qualidade. O também filósofo francês Jacques Rancière (2005), ao tratar daquilo que ele chama de o “regime estético das artes”, no livro “A partilha do sensível”, publicado em 2005, afirma que o regime poético de Aristóteles “se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como *pertencendo* propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (Rancière, 2005, p. 31, *grifos do autor*).

Como abordamos anteriormente, Deleuze parte noção de função fabuladora de Bergson para analisar, no livro “Cinema-2: Imagem-tempo”, obras cinematográficas do período pós-Segunda Guerra Mundial. No entanto, o filósofo se apropria de tais noções, operando uma série de torções no pensamento bergsonianiano. Já no livro “Bergsonismo”, publicado em 1966, Deleuze chama a atenção, numa nota de rodapé, para o fato de que Bergson confere à função fabuladora, no campo das artes, uma certa marginalidade em relação à música, por exemplo: “Bergson não esconde que o aspecto fabulação parece-lhe inferior em arte; o romance seria sobretudo fabulação; a música, ao contrário, seria emoção e criação.” (Deleuze, 2008, p. 91), mantendo, de certa maneira, (e muito por conta de impasses ontológicos específicos do sistema de pensamento de Bergson, e que Mariana Pimentel [2010] chama de estatuto ambíguo da arte), o mesmo caráter hierarquizante/classificatório desenvolvido por Aristóteles, acerca dos elementos que constituem o mito no espaço poético.

É a partir desta postura assumida por Bergson em relação à função fabuladora que Deleuze irá operar umas de suas principais torções teóricas, muito por conta, é claro, pelo fato de Bergson não ter incluído o cinema no rol de atividades que ele entendia como arte (por mais que o mesmo já houvesse atingido certa autonomia, durante a década de 1930, quando “As duas fontes...” fora publicado). O que Deleuze fez então foi incluir todas as manifestações artísticas dentro da função fabuladora, desconsiderando a hierarquia proposta por Bergson, fazendo, assim, com que fosse possível analisar tanto obras cinematográficas documentais quanto de ficção, a partir da perspectiva da inteligência, da criação do mito. Ou seja, a partir daquilo que se encontra nas bases do que Bergson chamou de moral e/ou sociedade aberta, e que mobiliza o ser humano para além do seu instinto de autoconservação.

Tendo em vista a função fabuladora descrita por Bergson, bem como a posterior torção que Deleuze opera no conceito, constatamos que a tendência à fabulação, enquanto um fenômeno próprio da experiência humana, manifesta-se, inclusive, em produções de filmes documentários, a despeito de tal gênero cinematográfico ter como prioridade (ou característica fundamental) a busca por “captar” a realidade. Ainda que se coloque no polo oposto ao de produções cinematográficas que criam narrativas ficcionais de forma deliberada (drama, comédia, ficção científica), podemos afirmar que, mesmo quando há um esforço em revelar um determinado aspecto da realidade (por meio de uma série de procedimentos específicos), o cinema documental está sempre em um processo de criação fabular. E é justamente nesse caráter “fabuloso” da narrativa documental – que estrutura a linguagem documental, por mais que se lute contra tal tendência – é que o cinema de Adirley irá se

ancorar, na medida em que escolhe construir as narrativas de seus filmes tendo como base memórias individuais marcadas por eventos traumáticos.

Neste sentido, portanto, documentários permeados por elementos fabulares, como os de Adirley, não estariam produzindo a falsificação de uma determinada realidade, ou mesmo, sequer, fantasiando fatos de forma desmedida, sem propósitos justificáveis. Do contrário, podemos afirmar que a fabulação está posta nos documentários de Adirley como a própria medida da realidade, uma vez que, como vimos, é por meio dela que produzimos memórias e damos sentido ao passando, mesmo diante da tendência ao esquecimento, ou seja, da ação do recalque.

De volta ao livro “Cinema-2: A imagem-tempo”, Deleuze prossegue a análise das produções documentais das vanguardas do pós-guerra. Como vimos, o filósofo identifica uma ação de fabulação nos personagens dos filmes de Jean Rouch, que está para além do mero registro documental e da pretensa “captura” da realidade dos personagens; tanto em Rouch – mais especificamente no filme “Eu, um negro” –, quanto em Pierre Perrault, diretor canadense, expoente do movimento que ficou conhecido como Cinema Direito. Nas palavras de Deleuze, “Quando Perrault se dirige a suas personagens [...] não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples função fabuladora que se opõe a esse modelo.” (Deleuze, 2005, p. 183).

Portanto, na obra de Deleuze, a função fabuladora operaria dentro de um deslocamento. Desloca a personagem de uma de ficção anterior à sua própria existência (o modelo de verdade que o penetra) em direção à liberdade, ao novo. Sendo que, aqui, a ficção à qual Deleuze se refere, apresenta-se sob um viés nietzschiano: “A ficção é inseparável de uma ‘veneração’ que a apresenta como verdadeira [...] Ninguém entendeu as palavras de Nietzsche, ‘elimina tuas venerações’, tão bem quanto Perrault.” (Ibid., p. 182-183).

Assim, para além de filmar a realidade ou a ficção (para além da dicotomia entre falso e verdadeiro), o ficcionalizar, em si, é a operação estética própria do cinema: a função fabuladora, que Deleuze acaba se referindo, também, como potência do falso. Nas palavras do autor: “Elevando o falso à potência, a vida se libertava tanto das aparências quanto da verdade: nem verdadeiro nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade decisória” (Deleuze, 2005, p. 178). Sobre esse ponto específico, Mariana Pimentel afirma que “A fabulação é potência do falso porque ela nos força a passar, ela nos força a dizer *Eu é um*

outro.”, e conclui “Encontrar a função fabuladora é reencontrar o elo entre a vida e a ficção.” (Pimentel, 2010, p. 134-135, *grifos da autora*). A verdade da personagem no Cinema Verdade de Jean Rouch – assim como no Cinema Direto de Pierre Perrault –, portanto, é mais aquilo que ela (a personagem) possa vir a criar sobre si mesma do que a “verdade” captada pela câmera.

3.4 A memória enquanto construção

A relação de ambiguidade entre produção de verdade e de ficção também permeou a obra de Freud. No texto “Construções em Psicanálise”, um dos últimos escritos da sua vida, publicado em 1937, o psicanalista aponta para a possibilidade de substituir memórias esquecidas por seus analisandos, de forma aparentemente definitiva, por aquilo que ele chamou de “convicção segura da verdade da construção”. Retomando as ideias acerca da ação do recalque no aparelho psíquico, o autor afirma:

O caminho que começa com a construção do analista deveria terminar com a recordação do paciente; nem sempre ele vai tão longe. Inúmeras vezes não conseguimos levar o paciente à recordação do recalado. Em vez disso, se executarmos a análise de forma correta, conseguimos que ele tenha uma convicção segura da verdade da construção, que, do ponto de vista terapêutico, tem o mesmo efeito que uma recordação recuperada. (Freud, 2017[1937], p. 376)

No início do texto, no entanto, antes de se aprofundar à questão das construções em si, Freud destaca o papel central do ato de recordar dentro do contexto do tratamento psicanalítico, afirmando que, na medida em que se lembra de um evento esquecido, suspende-se o efeito do recalque no aparelho psíquico; recalque este que, por sua vez, tende a ser um dos vetores causadores do sintoma no sujeito. Nas palavras do autor:

Como se sabe, o objetivo do trabalho analítico é fazer com que o paciente volte a suspender [*aufhebe*] os recalques – entendidos aqui no sentido amplo – de seu primeiro desenvolvimento, para substituí-los por reações que corresponderiam a um estado de maturidade psíquica. Para esse fim, ele precisa voltar a recordar determinadas vivências e moções de afeto por elas desencadeadas, que atualmente estão sob o esquecimento. Sabemos que seus sintomas e suas inibições atuais são as consequências de tais recalques, ou seja, são substitutos do esquecido. (Ibid., p. 366)

Freud não definiu com precisão o que seria, de fato, uma construção. Mesmo Laplanche e Pontalis chamam a atenção para a questão no verbete “construção”, do “Vocabulário de Psicanálise”: “É difícil, e talvez pouco desejável, conservar o sentido relativamente restrito que Freud atribui ao termo ‘construção’ em *Construções na análise*.” (Laplanche; Pontalis, 1991[1967], p. 98, *grifos dos autores*). Apesar de certa imprecisão conceitual, a construção aparece enquanto um método, um procedimento, que o psicanalista

deve adotar na clínica, diante do esquecimento do analisando, ou seja, frente à ação do recalque sobre as lembranças do sujeito. Dessa forma, a atuação do psicanalista é fundamental para que a construção possa se desenrolar de um tratamento psicanalítico. Freud afirma que, “o analista não vivenciou nem recalcou nada; não pode ser a sua tarefa lembrar algo. O que, então, é a sua tarefa? Ele terá de inferir o esquecido a partir dos sinais por ele deixados, ou, mais corretamente, ele terá de construir o esquecido.” (Freud, 2017[1937], p. 367). Laplanche e Pontalis, ainda no verbete “construção”, acrescentam que “o analista é levado a elaborar verdadeiras ‘construções’ e a propô-las ao paciente, o que, de resto, nos casos favoráveis (quando a construção é precisa, e comunicada no momento em que o paciente está preparado para acolhê-la)” (Laplanche; Pontalis, 1991[1967], p. 98).

No texto, Freud acaba comparando a função de um psicanalista, no decorrer de um processo de construção, com o trabalho de um arqueólogo, cuja atividade profissional está centrada em escavar escombros que escondem informações valiosas sobre civilizações que se desenvolveram em um passado longínquo. Atentando para o fato de que, diferente do arqueólogo (que lida com artefatos que estão na iminência de serem destruídos por completo pela ação do tempo e de diversos outros fatores), o trabalho do analista lida com um material de outra natureza, cuja principal característica – como vimos, anteriormente, em outros textos freudianos – é o fato de ser imperecível, ou seja: memórias que não podem ser apagadas, por mais que sejam esquecidas; por mais que sofram a ação do recalque. Como explica o autor,

O seu trabalho [do psicanalista] de construção, ou, se preferirmos, de reconstrução, mostra uma ampla coincidência com o do arqueólogo, que escava uma moradia destruída e soterrada ou uma construção do passado. Na verdade, o trabalho aí é idêntico, apenas o analista trabalha sob condições melhores, dispõe de mais material de apoio, porque ainda se ocupa com algo vivo, e não com um objeto destruído (Freud, 2017[1937], p. 367)

O psicanalista, dessa forma, deve trabalhar no sentido de fazer com que o analisando se lembre de fatos de seu passado que foram esquecidos, recalcados. No entanto, diante da impossibilidade de suspender o recalque de tais lembranças, é preciso, então, partir para a produção de uma “convicção segura da verdade da construção”, como Freud (1937) acaba se referindo, como vimos, anteriormente. Em outras palavras, na medida em que se esquece, deve-se produzir algo no lugar deste esquecimento, que, no limiar, surge como um material da ordem da ficção, marcando, justamente, o caráter ambíguo (entre a verdade do sujeito e uma fábula dele mesmo) desta construção, como já havíamos adiantado.

Mas, no entanto, por que é preciso lembrar? E, diante do esquecimento, por que construir? Qual seria, portanto, a relação entre o recalque e sintoma? De forma breve, Freud, ainda em “Construções...”, ressalta que o surgimento da angústia, que, de forma geral, acaba funcionando como a base de grande parte dos sintomas dos pacientes neuróticos, é causado, justamente, por uma memória que sofreu o processo de recalque. Freud afirma que “Muitas vezes, quando um estado de angústia [*Angstzustand*] o [analisando] deixa na expectativa de que algo terrível vai acontecer, ele apenas está sob a influência de uma recordação recalçada que quer chegar à consciência e que não pode se tornar consciente naquela época em que, de fato, algo assustador aconteceu” (Ibid., p. 378).

A psicanalista Maria Luiza Scrosoppi Persicano, no artigo “Construções em análise na transferência, publicado em 2001, aborda o efeito, para o sujeito, da ausência de uma narrativa sobre si mesmo, colocando a angústia e o medo como consequência direta desse vácuo histórico, por assim dizer. Afirma a autora que

O medo e a angústia primários surgem na ausência de uma narrativa histórica para nossa dor, quando não há ainda forma de palavras para uma história nunca narrada, nunca representada, nunca antes mentalizada. Por isso espera por ser construída, e não está ainda lá para poder ser interpretada. É pela transformação narrativa que medo e angústia deixam de surgir como descarga maciça ou como sintomas psíquicos, pois se tornaram *histórias-ficções*, como poesias, filmes, contos, pinturas... A necessidade de narrar, ou de criar ficções históricas, tem função elaborativa em relação a angústias e medos, sendo a narração uma resposta humana ao medo, ao terror e à angústia primitivos (Persicano, 2001, p. 57, *grifos da autora*)

O que Maria Luiza Scrosoppi Persicano escreve vai, em parte, ao encontro de algumas das análises até aqui empreendidas sobre o filme “Branco sai, preto fica”. Há, nele, uma produção fabular, como vimos; uma elaboração, por meio de uma narrativa cinematográfica, de algo que não se pode lembrar; de um evento, que, por conta da sua intensidade traumática, abriu um verdadeiro lapso no curso das lembranças individuais das vítimas da invasão policial ao Baile do Quarentão. Portanto, para se suspender tal angústia de esquecimento – por assim dizer –, causada aqui, talvez, não pelo recalque, mas pela própria repetição da cena traumática: pelo medo de que seja disparada a compulsão à repetição, que, como vimos, tenta, incansavelmente, se inscrever no simbólico, diante da sua própria incapacidade de simbolização.

Podemos compreender, assim, que, em certa medida, que a fábula que surge no lugar do esquecimento na obra de Adirley (a memória fabulada, por assim dizer) se trata de uma forma de construção. Não de uma construção em análise propriamente dita, é claro, mas de

uma construção, nos termos freudianos: uma verdade que sustenta o sujeito, que aplaca o não-saber sobre si mesmo; uma verdade fabulada que ganha *status* de verdade, na medida em que surge enquanto verdade para o sujeito. Mas, ao pensarmos dessa forma, formamos um impasse: a experiência traumática – o encontro do sujeito com o real – não pode ser simbolizada, portanto, não forma uma memória em si. Como não é uma memória, não pode ser esquecida, pois, nem mesmo está inscrita. Como, então, explicar a relação entre memória e fábula em “Branco sai, preto fica”, senão pelo esquecimento?

Propomos aqui que a chave para sair dessa encruzilhada conceitual está em Freud, no próprio “Construções em análise”. Logo no começo do texto, o autor revela a partir de quais materiais são realizadas as construções. Ao apresentá-los, Freud ressalta que é possível construir a partir das repetições do próprio sujeito:

Que materiais ele nos oferece para que, utilizando-nos deles, possamos levá-lo ao caminho da recuperação das lembranças perdidas? São vários: fragmentos dessas lembranças em seus sonhos, em si de um valor incomparável, mas em geral fortemente deformados por todos os fatores que participam da formação do sonho; ocorrências que ele produz quando se entrega à “associação livre”, a partir das quais podemos descobrir alusões às vivências recalçadas e derivados das moções de afeto reprimidas¹⁷, assim como as reações contra elas; por fim, alusões de repetições de afetos pertencentes ao recalçado em ações importantes ou triviais do paciente tanto dentro quanto fora da situação analítica. (Freud, 2017[1937], p. 366)

Apesar de não citar a compulsão à repetição em si, Freud parece deixar em aberto a natureza da repetição com a qual pode-se construir. Não somente as recalçadas em si, mas as repetições que o sujeito apresenta dentro e fora da clínica. Freud menciona, ainda, os sonhos, que, como vimos, é onde a repetição foi primeiramente notada enquanto um elemento do trauma, por meio da repetição da cena traumática nos sonhos dos ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial. Além desses dois fatores, há, também, como mencionamos anteriormente, de forma breve, a relação entre angústia e ficção, descrita por Maria Luiza Scrosoppi Persicano em seu artigo, que nos levou, por sua vez, a pensar a angústia, no caso do trauma (e não do recalque/esquecimento), como um certo mal-estar que acomete o sujeito, diante da iminência da compulsão a repetição.

Já no texto “Além do princípio do prazer”, em que, como vimos, Freud consolida uma nova perspectiva acerca compulsão à repetição (para além da atuação, descrita em “Lembrar, repetir e perlaborar”, de 1914), associando-a às experiências traumáticas, o autor acaba ressaltando o aspecto demoníaco da compulsão à repetição: “As manifestações de uma

¹⁷ Melhor traduzido como “recalçadas”.

compulsão à repetição [...] apresentam em alto grau um caráter instintual e, quando atuam em oposição ao princípio de prazer, dão a aparência de alguma força ‘demoníaca’ em ação.” (Freud, 1976[1920], p. 52), destacando que a compulsão à repetição não se trata de uma repetição trivial, mas há um traço persecutório da repetição, que, de fato, não cessa de se inscrever, gerando o incômodo no sujeito, na medida em que repete a cena traumática, a despeito de sua vontade. A compulsão a repetição invade o sujeito, demoniza sua vida: toma o controle da situação.

Já em “O estranho”, texto publicado um ano antes de “Além do princípio...”, em 1919, Freud salienta o caráter demoníaco da compulsão à repetição:

Pois é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, procedente dos impulsos instintuais¹⁸ e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos¹⁹ - uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos. (Freud, 1976[1919], p. 297-298)

Podemos compreender, então, que a repetição está duplamente relacionada com o fenômeno da fabulação da experiência traumática. Em primeiro lugar, porque a repetição serve de material para a fabulação (a partir do momento em que partimos do princípio de que a fábula seria uma construção, nos termos freudianos). Em segundo, pela angústia que compulsão à repetição causa no sujeito, fazendo com que ele produza uma narrativa capaz de inscrever o que for possível do trauma no simbólico. Aqui, no entanto, não seria prudente cair na armadilha de acreditar que o ato de fabular o traumático estaria ligado a uma tentativa de cura da angústia, haja vista que é dada a impossibilidade da inscrição do trauma no simbólico (até porque a própria Psicanálise não trabalha com a noção de cura em si). No entanto, é possível que construções ficcionais – ou as *histórias-ficções*, como se refere Maria Luiza Scrosoppi Persicano – possam minimizar os efeitos diabólicos da compulsão à repetição, na medida em que há, ao menos, uma tentativa de inscrever o real no simbólico.

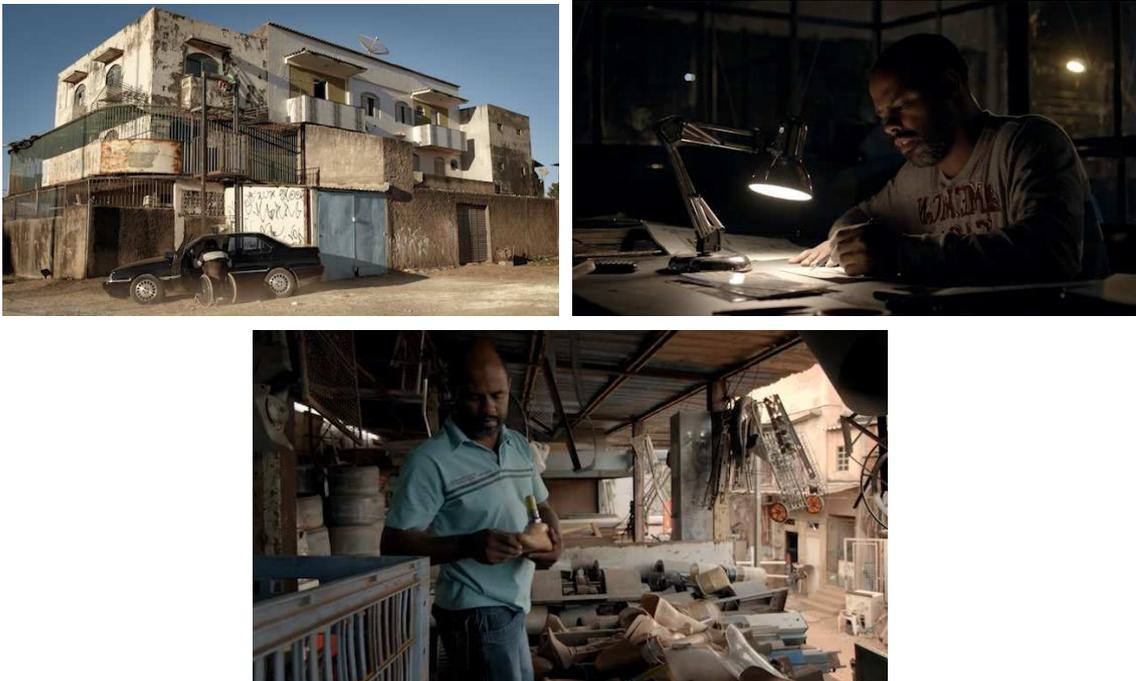
Como já foi mencionado anteriormente, de forma rápida, a estrutura do roteiro de “Branco sai, preto fica” é, também, um tanto singular, assim como sua mistura entre documentário e ficção, e está bem distante de seguir a estrutura narrativa de três atos, que está presente na imensa maioria das obras cinematográficas de ficção. Apesar de a trama ficcional

¹⁸ Melhor traduzido como “monções pulsionais”.

¹⁹ Melhor traduzido como “natureza das pulsões”.

de Dimas Cravalaças (o agente enviado do futuro para recolher provas da invasão policial ao Baile do Quarentão) ter início logo nos primeiros momentos do filme, a primeira metade do filme privilegia cenas de Marquim em sua rádio pirata, com também situações que evidenciam suas dificuldades de locomoção impostas pela cadeira de rodas. Há, ainda, a repetição de cenas de João Vitor (Sartana) desenhando ou lidando com próteses ortopédicas, numa espécie de depósito, além de fotos do baile, como vimos: em suma, um “primeiro grande ato”, por assim dizer, de cenas que formam uma estética cinematográfica de caráter repetitivo, como analisamos anteriormente.

Sequência 09 – Em sequência, Marquim saindo do seu carro; Sartana desenhando; e Sartana no depósito de materiais de próteses ortopédicas.



FONTE: “Branco sai, preto fica”

É somente a partir da segunda metade em que, de fato, a ficção passa a se sobrepor na narrativa de “Branco sai, preto fica”. Por volta do minuto 46 do filme, Marquim recebe, em sua rádio, o *DJ Jamaica* (falecido em 23 de março de 2023), que interpreta o papel dele mesmo (assim, como Marquim e João Vitor, a partir do dispositivo da autoficcionalização, como vimos). Na conversa com o amigo, Marquim revela o seu plano de explodir Brasília por meio de uma bomba de alta frequência sonora: “Tá vendo aquele negócio ali atrás? [...] Aquilo é que vai jogar a frequência pra cima, que a gente vai derrubar até helicóptero. A ideia é essa. Uma frequência cabulosa.” (Queirós, Branco sai, preto fica, 2014). A partir de então, com a ajuda de Jamaica, Marquim passa a gravar o som ambiente de lugares específicos da

Ceilândia e misturá-los com músicas de artistas locais, para formar a bomba de alta frequência que irá explodir Brasília, ao final do filme.

Sequência 10 – Em sequência, Marquim e Jamaika captando o som ambiente da feira de Ceilândia; e Marquim e DJ Jamaika gravando uma banda e forró local



FONTE: “Branco sai, preto fica”

Dessa maneira, ao considerarmos o todo do filme enquanto uma construção nos termos freudianos, percebemos que, de fato, ela é edificada – pelo menos a maior parte do “primeiro grande ato” (como chamamos a primeira parte do filme) – a partir de repetições. Muitas das vezes, como vimos, não apenas de planos e imagens de arquivo que se repetem, mas também de ações repetidas pelos próprios personagens (como, por exemplo, entrar e sair do mesmo ambiente, balançar na nave). Após se valer das alusões de repetições de afetos pertencentes ao recalcado em ações importantes ou triviais do paciente – como se refere Freud (1937), de forma completa, às repetições que podem dar origem às construções –, há, como produto desta repetição, no “segundo grande ato”, por assim dizer, uma predominância fabular, uma construção freudiana, propriamente dita.

É muito importante observamos que não há, nem na primeira, nem na segunda metade do filme, uma tentativa de um ato de recordar, propriamente dito; de recuperar determinadas lembranças e de enquadrá-las (nos termos pollakianos) – apesar de Adirley, contudo, manter trechos de depoimentos de Marquim e João Vitor, em determinado ponto da montagem. Ao final do filme, o espectador não tem a noção exata de como se deu a invasão policial ao Baile do Quarentão, apenas que ela aconteceu. Mas, no entanto, quem assiste ao filme se torna consciente do mais importante: do impacto (nocivo) da repressão policial na vida dos moradores da Ceilândia, por meio da narrativa imbricada – e original – de Adirley Queirós, entre o documentário e a ficção (ou, em alguma medida, entre repetição e construção, em termos freudianos). Assim, “Branco sai, preto fica” é muito mais sobre como se reinventar como morador da Ceilândia diante da segregação racial, da falta de acesso à direitos fundamentais e da perseguição policial, do que sobre a história da invasão policial em si.

Trata-se, no limiar, de uma narração possível sobre si mesmo; uma inscrição parcial no simbólico (haja vista que, mesmo no “segundo grande ato”, de caráter fabular, a mistura com o documentário de mantém) –, frente ao medo repetição diabólica da cena traumática.

Se pensarmos que o estancamento da repetição é um objetivo em si, próprio do processo psicanalítico, já no texto “Lembrar, repetir e perlaborar”, escrito cerca de vinte e três anos antes de “Construções em Análise”, Freud correlaciona os processos de resistência e de perlaboração na sua clínica. Afirma o autor que “Precisamos dar tempo ao paciente, para que ele se aprofunde na resistência que até então lhe era desconhecida, para perlaborá-la, superá-la, na medida em que ele, a ela resistindo, continua o trabalho de acordo com a regra analítica fundamental.” (Freud, 2017[1914], p. 161). Sendo a resistência, ela própria uma parte da compulsão à repetição: “Logo percebemos que a resistência [...] é apenas uma parcela de repetição, e que a repetição é a transferência do passado esquecido não apenas para o médico, mas também para todos os outros aspectos da situação presente.” (Ibid., p. 155). Tanto é que, como já apresentado neste estudo, “Quanto maior for a resistência, de forma mais frequente o lembrar será substituído pelo atuar [*agieren*] (repetir)” (Ibid., p. 156).

Por fim, o próprio processo de perlaboração se aproxima, em certa medida, do que Freud escreveu sobre as construções, duas décadas mais tarde. Mais especificamente, quando se trata da integração, por parte do analisando, de uma interpretação feita por um analista. Uma interpretação que se soma a outra; que se coloca no lugar de um esquecimento; que forma, no limiar, a partir de sobreposições, uma narrativa sobre si mesmo: uma *histórias-ficção*, portanto. De acordo com Laplanche e Pontalis, no verbete “perlaboração”, do “Vocabulário de psicanálise”, o perlaborar seria um

Processo pelo qual a análise integra uma interpretação e supera as resistências que ela suscita. Seria uma espécie de trabalho psíquico que permitiria ao sujeito aceitar certos elementos recalcados e libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos. A perlaboração é constante no tratamento, mas atua mais particularmente em certas fases em que o tratamento parece estagnar e em que persiste uma resistência, ainda que interpretada. Correlativamente, do ponto de vista técnico, a perlaboração é favorecida por interpretações do analista que consistem principalmente em mostrar como as significações em causa se encontram em contextos diferentes. (Laplanche; Pontalis, 1991[1967], p. 339)

No texto “A análise finita e a infinita”, publicado também em 1937, mesmo ano de “Construções em análise”, Freud comenta o papel tanto da interpretação quanto da própria construção, no contexto do tratamento psicanalítico; mais especificamente, no percurso do analisando em superar suas próprias resistências (que podem incluir ou não suas repetições),

tomando consciências delas: “O fato decisivo é que os mecanismos de defesa contra perigos antigos reaparecem no tratamento como *resistências* contra a cura [...] O efeito terapêutico está atrelado à conscientização, num sentido amplo, do recalque contido no Isso²⁰; preparamos o caminho para essa conscientização através de interpretações e construções.” (Freud, 2017[1937], p. 343, *grifo do autor*).

Assim, portanto, a estrutura narrativa de “Branco sai, preto fica”, dividida entre um primeiro grande bloco com predomínio de uma narrativa documental marcado pela repetição e um segundo com a prevalência da fabulação, segue, em linhas gerais, as observações que Freud fez do percurso do tratamento psicanalítico, que tem início com um trauma – um encontro do sujeito com o real, nos termos lacanianos. No caso do filme de Adirley, a violência policial; a perda dos movimentos das pernas; o membro amputado. “Era um trauma fortíssimo na vida desses meus dois amigos: Marquinhos e João Vitor, que sofreram amputações no próprio corpo. Um trauma de toda uma cidade, uma comunidade que é a Ceilândia.”²¹, ressalta Adirley em entrevista para a revista *Hambre*.

Num segundo momento, se dá a resistência em abordar o evento traumático, por conta da perseguição demoníaca que ele, por si só, promove no sujeito, a partir da compulsão à repetição – fato que talvez tenha feito com que Marquim desistisse de contar sobre sua experiência traumática para as câmeras de Adirley. Mas a repetição, que não cessa de querer se inscrever, aparece em ato, na autoficcionalização de caráter repetitivo; o trauma procura, assim, a sua inscrição na atuação. Por fim, foi possível fabular, ou seja, inscrever o que foi possível do traumático no simbólico – a partir da repetição, justamente, para tentar aplacá-la. Enfim, como resultado – se é que podemos assim dizer –, a criação de uma narrativa parcial sobre o trauma, que, por sua vez, minimiza o efeito da lacuna que se abre na história do sujeito: é a capacidade de criação (a função fabuladora), por fim, trabalhando contra o silenciamento de si mesmo.

²⁰ No verbete “Id ou Isso”, do “Vocabulário de Psicanálise”, consta que o Isso (ou o Id) é “Uma das três instâncias diferenciadas por Freud na sua segunda teoria do aparelho psíquico. O id constitui o polo pulsional da personalidade. Os seus conteúdos, expressão psíquica das pulsões, são inconscientes, por um lado hereditários e inatos e, por outro, recalcados e adquiridos.” (Laplanche; Pontalis, 1991[1967], p. 219)

²¹ QUEIRÓS, Adirley. Um diálogo a partir de “Branco sai, Preto fica”. 2014. Entrevista. Disponível em: <<https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/10/josafa.pdf/>>. Acesso em 28 jan. 2023.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao perseguirmos a relação entre memória, trauma e fabulação no cinema de Adirley Queirós, verificamos que, de fato, tais temas acabam se inter cruzando no percurso da tentativa de compreender os caminhos (e os percalços) criativos do diretor e de sua equipe (incluindo, claro, os depoentes e atores de seus filmes), a partir do recorte filmográfico sobre o qual nos debruçamos. Ao longo do presente estudo, observamos que, mesmo que o diretor fabule em seus dois filmes – “A cidade é uma só?” e “Branco sai, preto fica” –, tais fabulações se dão em medidas diferentes, produzindo, como consequência, distintas formas de lidar com a memória traumática, a partir da ficção.

Diferente de “Branco sai, preto fica”, no média-metragem “A cidade é uma só?”, a experiência traumática da cantora Nancy, que é utilizada por Adirley como substrato para operar a denúncia social proposta pelo filme, pôde ser lembrada; e, a partir do que Mariana Duccini escreveu sobre autoficcionalização, pudemos perceber que a ficção criada e adicionada ao filme, – a trama de Dildu, para ser mais específico –, se dá no sentido de tentar ressignificar tal experiência traumática, encarnado pela letra “X”, que, por sua vez, remete à cena de despejo compulsório, presente de forma vívida na memória de Nancy.

Duccini e outros autores, como a filósofa americana Judith Butler, por exemplo, ajudam a consolidar a ideia de que o sentido da ficção de “A cidade é uma só?” se encontra na tentativa de ressignificar o “X”, de uma forma semelhante com que a palavra *queer* fora apropriado pela comunidade LGBTQIA+, durante as décadas de 1990 e 1980, nos Estados Unidos da América, passando de um termo pejorativo para uma palavra que ajudou no processo de autoafirmação. No média-metragem de Adirley Queirós, o “X”, que tanto perseguiu as famílias dos operários que ajudaram a erguer Brasília, agora é reapropriado: “A ideia do ‘X’ é a ideia que a gente ressignificou tudo que já rolou de ruim no passado. A gente pega nossa história e vê como é isso pra nós, o que significou o ‘X’”. (Queirós; Mendonça, A cidade é uma só?, 2012), como bem afirma Dildu, no seu discurso para amigos e vizinhos.

Em termos gerais, podemos afirmar que o uso da autoficcionalização em “A cidade é uma só?” está diretamente ligado a uma tentativa de deslocamento dessa experiência traumática para fora da posição de vítima. Talvez esse mesmo seja o grande trunfo do cinema de Adirley Queirós: para fazer um cinema de denúncia social é preciso se valer do relato das vítimas da opressão. Mas não é desejável se manter nesse lugar. A fábula (que, no caso de “A

cidade é uma só?”, nos referimos como autoficcionalização), desempenha um papel fundamental na tentativa de escapar dessa “sinuca de bico vitimista”, por assim dizer, que se dá quando uma vítima expõe o abuso sofrido por ela: são vítimas do Estado sim, mas não são apenas vítimas. São pessoas capazes de produzir; capazes de, inclusive, produzir suas próprias histórias; de criar seus próprios mitos; é o que parece ser a camada política – e talvez a central, e a mais importante – do cinema de Adirley Queirós.

Em contrapartida, a obra do psicanalista húngaro Sandor Ferenczi nos permitiu aprofundar na questão trauma em “A cidade é uma só?”, apontando para a urgência de se construir de uma narrativa sobre sua própria experiência traumática, quando se está no papel de vítima. Ao resgatar o *jingle* “A cidade é um só”, o filme de Adirley evidencia que a propaganda das CEIs carregava em si uma tentativa de negar as ações que visavam o particionamento da cidade: o seu caráter exclusivamente segregacionista. Como vimos, o Governo do Distrito Federal construiu uma mensagem dialetalmente oposta à suas ações, criando um argumento baseado na ideia de que, na realidade, as CEIs unificariam Brasília, a despeito do que realmente estava disposto a promover: a divisão territorial da cidade entre ricos e pobres; negros e brancos: branco fica, preto sai.

Para Ferenczi, um trauma se forma quando a vítima de uma violência tem sua narrativa sobre o fato negada; quando há uma tentativa, por parte do abusador, de desmentir o abuso. Assim, partimos da ideia de que a construção argumentativa presente no *jingle* “A cidade é uma só” se trata, na realidade, de uma tentativa de o Governo do Distrito Federal de negar o abuso, por assim dizer, cometido sobre suas vítimas (a divisão da cidade em si, por meio das expulsões compulsórias potencialmente traumatizantes). Ou seja, o filme abarca um trauma para além da cena traumática vivida pela cantora Nancy, ao ser removida de casa contra sua própria vontade. Essa ideia, como vimos, ressoa no próprio nome do filme, que ao adicionar um ponto de interrogação ao nome do *jingle* – “A cidade é uma só?”, tenta inverter a afirmativa sustentada pelo agressor, que, como vimos, é, na realidade, uma negação; um desmentido.

Dessa maneira, seguindo a “receita” de Adirley, percebermos que há uma urgência em construir uma narrativa na posição de “sujeito produtor da sua própria história”, por assim dizer; de criar uma narrativa fora da posição de vítima. Um processo que, como vimos, a partir das análises realizadas neste estudo, envolve a tentativa ressignificação simbólica, que, por sua vez, tem a autoficcionalização com forte aliado.

Um dos pontos que mais chama atenção na análise do recorte filmográfico de Adirley Queirós aqui estudado, a partir da perspectiva do trauma, foi as diferentes formas com que a memória traumática imprime seus efeitos, seja na tela ou na narrativa, criando uma série de gradações e nuances na linguagem cinematográfica. Se, em “A cidade é uma só?”, a necessidade de ressignificação simbólica fez nascer Dildu e sua incursão na corrida eleitoral, em “Branco sai, preto fica”, por mais que a situação pareça a mesma: uma denúncia feita a partir da memória traumática, que, por fim, acaba abrindo espaço para uma fabulação, na medida em que é preciso construir uma narrativa que se distancia da posição de vítima, o que é produzido, no que tange à estética cinematográfica, em “Branco sai, preto fica”, acaba se apresentando de uma forma muito distinta de “A cidade é uma só?”.

Diferente de “A cidade é uma só?”, em que a memória estava “acessível”, por assim dizer, em “Branco sai, preto fica”, Adirley precisou lidar com a resistência de Marquim da Tropa, um dos dois personagens principais daquilo que era, em princípio, um documentário, em recordar, diante das câmeras, a experiência traumática vivida na noite da invasão policial ao Baile do Quarentão. Adirley, assim, retoma o dispositivo da autoficcionalização. Mas o resultado não é o mesmo que “A cidade é uma só?”. Como fora notado, além de tramas mais complexas, “Branco sai, preto fica” apresenta uma narrativa com forte presença da repetição, dentro daquilo que acabamos denominando de “primeiro grande ato”, enquanto que, no segundo, predomina a fabulação em si, apresentando, dessa forma, uma estrutura narrativa distinta de “A cidade é só”, na qual documentário e ficção se desenrolam de maneira mais linear.

Reparamos então que há uma certa especificidade da experiência traumática que acaba impactando estrutura de “Branco sai, preto fica”, tornando-a tão singular. Percorrendo as observações de Walter Benjamin (1933), presentes no texto “Experiência e pobreza”, no qual afirma que os ex-combatentes de Primeira Guerra Mundial voltavam das trincheiras marcados por uma tendência ao silenciamento das suas experiências traumáticas, chegamos até os estudos clínicos de Sigmund Freud sobre esses mesmos soldados, que relatavam, ao contrário, uma repetição insistente da cena traumática em seus sonhos. Uma repetição de caráter diabólico, com o próprio Freud se refere, que persegue o sujeito dia e noite. De acordo com criador da Psicanálise, o trauma não forma uma memória em si, mas sim uma repetição, na medida em que a cena traumática tenta se inscrever na cadeia simbólica do paciente. Para o psicanalista francês Jacques Lacan, o trauma seria um encontro do sujeito com a categoria do real, que, por sua vez, é, em si, aquilo que é impossível de inscrever no campo no simbólico,

mas, que, por isso mesmo, insiste em retornar, na medida em que não cessa de tentar se inscrever. Forçando, assim, o sujeito a tentar, dentro de suas limitações, a fugir dessa repetição.

Acreditamos, assim, que a resistência de Marquim da Tropa em falar sobre sua experiência traumática possa estar ligada a uma tentativa de minimizar repetição, de fugir dela. Dentro dessa lógica, o trauma, assim como bem observado por Benjamin, de fato, produz o silenciamento. Mas não pela via do esquecimento (até porque a memória traumática, virtualmente, não existe, como vimos: como esquecer um conteúdo que nem mesmo foi “registrado”?) e sim pela única forma possível de minimizar a repetição: tentando ignorar sua presença; o seu movimento persecutório.

Enquanto a cantora Nancy carregava na memória o dia em que fora expulsa de casa pelos agentes do Governo do Distrito Federal, Marquim da Tropa e João Vitor sentiram na carne os efeitos da força opressora do Estado. Como observado no nosso estudo, em “Branco sai, preto fica” há um impacto no corpo, uma paralisia, uma mutilação, uma pergunta sem resposta: “Como isso poderia ter sido evitado?”: que, por sua vez, insiste em se colocar a todo momento. Aquilo que Freud chamou de compulsão à repetição, e que Lacan se referiu como real, ao longo de sua obra, se trata de uma tentativa incessante de descobrir a peça que falta desse quebra-cabeça.

Foi a presença da repetição no filme que evidenciou que há algo que não se inscreve no real, além de, como vimos, a própria tendência ao silenciamento, apresentado por Marquim da Tropa. Mas a repetição não cessa de se inscrever. E é essa mesma repetição que se torna material para a construção da narrativa (assim como, de uma outra forma, é, claro, o próprio ‘X’, símbolo do trauma, se tornou material para a narrativa de “A cidade é uma só?”). Partindo daquilo que Freud escreve no texto “Construções em análise”, publicado originalmente em 1937, compreendemos que é possível afirmar que as repetições do sujeito podem fazer parte da criação de uma história possível sobre si mesmo (aquilo que Maria Luiza Scrosoppi Persicano chamou de histórias-ficções), na medida em há um contexto de silenciamento de memórias que o sujeito não quer se haver, seja pela via do recalque, seja pela via da compulsão à repetição; talvez porque o coloca, justamente, na posição insuportável de vítima.

Mas aquilo que não quer ser dito é aquilo que é necessário que seja dito, principalmente, no contexto de um cinema de denúncia social; de um cinema de periferia, no qual personagens da vida real precisam, numa operação complexa, construir uma narrativa em que é ao mesmo tempo vítima e herói. Entre a verdade e o faz de conta, no cinema de Adirley, há essa tentativa de inscrever no real, de não sucumbir ao trauma e ao esquecimento de si mesmo. A fábula, enfim, se apresentou como o grande remédio para esse processo.

Por fim, compreendemos que aquilo que chamamos de memória surge em meio a um verdadeiro embaraço narrativo, formado a partir de lembranças fragmentárias cujas lacunas são preenchidas por um material de natureza ficcional – como bem pontua a cartela final de “Branco sai, preto fica”. É neste sentido, portanto, que o ato de fabular, ao contrário do senso comum, não é o ato de falsificar a realidade, ou, ainda, de fantasiá-la de forma desmedida, sem propósitos justificáveis no “mundo real”. Do contrário, a fábula é a própria medida da realidade, uma vez em que ergue construções que resistem à tendência ao esquecimento, ou seja, ao recalque do próprio sujeito, que, por sua vez, em muitas das vezes, teima em lembrar de se esquecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Beatriz de Oliveira. **Fragmentos de pertencimento e agência: narrativas periféricas do Distrito Federal, da Vila do IAPI à Ceilândia** [Trabalho de Conclusão de Curso em História]. Brasília, DF: Departamento de História- UnB, 2021.
- ANDREW, J. Dudley. **As principais Teorias do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- APPELFELD, Aharon. **Beyond Despair. Three lectures and a conversation with Philip Roth**. Fromm International, NY, 1994.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel; BERGALA, Alain; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2012.
- BAZIN, André. **Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica** (1955). In: Obras escolhidas: Magia e técnica. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. **Experiência e pobreza** (1933). In: Obras escolhidas: Magia e técnica. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- _____. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BRANDÃO, Ludmila. **Da cidade moderna às contemporâneas: notas para uma crítica do urbanismo modernista**. In: Revista Territórios & Fronteiras, Cuiabá, vol. 7, n. 1, jan.-jun., p. 247-271, 2014.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: Crocodilo, 2019.
- CABRAL, Elaine de; YANNOULAS, Silvia C. **A segregação socioeducacional no Distrito Federal do Brasil**. Revista Brasileira de Educação. v. 26. p. 1-26. 2021.
- CARPINTERO, Antonio Carlos. **Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998**. Tese (Doutorado) - USP, 1998.
- CALOU, Ângela. **Considerações sobre “Experiência e pobreza”, de Walter Benjamin**. Problemata: Revista Internacional de Filosofia, v. 9, p. 96-106, 2018.
- CASTRO, Jaison. **A imagem transfigurada: Cinema Novo, realismo cinematográfico e a apropriação documental da realidade (1959-1963)**. In: CARVALHO, Daniel Alencar de;

OLIVEIRA, Gilberto Gilvan Souza; BRAÚNA, José Dércio; ALMEIDA NETO, José Maria. (Orgs). Em torno da narrativa. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019. p. 29-46.

CHAVES, Camilo. **Considerações a respeito do conceito de real em Lacan**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 14, n. 1, p. 41-46, jan./mar.

COELHO, José Teixeira. **O que é utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

COSTA, Ligia Militz da. **A poética de Aristóteles: Mimese e verossimilhança**. São Paulo: Ática, 2006.

DA LUZ FERREIRA, Rildo. **O estático e o dinâmico em religião na ótica da filosofia bergsoniana**. Religare: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 268–298, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/view/51466>>. Acesso em: 20 ago. 2023.

DELEUZE, Gilles. **Cinema-2 – A imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. **O bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DUCCINI, Mariana. **A cidade é uma só?: autoficcionalização, interrogação do arquivo e sentido de dissenso**. Intexto, Porto Alegre, n. 33, p. 76–89, 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/49520/33962>>. Acesso em: 18 ago. 2023.

FAEDRICH, Anna. **Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em “O filho eterno, de Cristóvão Tezza”**. Revista Letrônica, v. 4, p. 181-195, 2011.

_____. **“Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea”**. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.

FERENCZI, Sándor. **Análise de crianças com adultos** (1931). Obras completas, Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Confusão de língua entre os adultos e a criança** (1933). In: Obras Completas, Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Diário clínico**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREITAS, Cristiane. **Da memória ao cinema**. Logos, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 16–19, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14591>. Acesso em: 5 nov. 2023.

FREUD, Sigmund. **Carta 69** (1897). In: Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **A hereditariedade e a etiologia das neuroses** (1896). In: Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Novos comentários sobre as neuropsicoses de defesa** (1896). In: Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Lembrar, repetir e perlaborar** (1914). In: Fundamentos da clínica psicanalítica. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Conferência XXIII: Os caminhos da formação dos sintomas** (1917). In: Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 16. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Conferência XVIII: Fixação em traumas** (1917). In: Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 16. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **O estranho** (1919). In: Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Além do princípio do prazer** (1920). In: Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Uma nota sobre o “Bloco Mágico”** (1925). In: Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **A análise finita e a infinita** (1937). In: Fundamentos da clínica psicanalítica. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Construções em análise** (1937). In: Fundamentos da clínica psicanalítica. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FRANQUEIRA, Bruno Dias. **Cidade de Deus e as Representações Sociais de lugar violento**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-1170-1.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2022.

FUENZALIDA, Valerio. **O docudrama televisivo**. In: Revista MATRIZES. Ano 2 – nº 1. São Paulo: USP, 2008.

GONDAR, Jô. **Ferenci como pensador político**. Cad. psicanal., Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 193-210, dez. 2012. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952012000200011&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 12 nov. 2023.

_____. **Um racismo desmentido**. In: ARREGUY, M. E.; COELHO, M. B.; CABRAL, S. (Org.). Racismo, capitalismo e subjetividade: leituras psicanalíticas e filosóficas. Niterói: Eduff, 2018. p. 47-58.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília: A capital da segregação e do controle social: uma avaliação da ação governamental na área da habitação**. São Paulo. ANNABLUME. 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud à Lacan**, vol.1: as bases conceituais. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

JOSÉ, Ângela. **Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria**. In. Rev. Alceu.[online]. 2007, vol.8, n.15, p. 155 a 163. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf> Acesso em: 18 ago. 2022.

LACAN, Jacques. Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise (1964). Livro 11, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. Mais, ainda (1972-73). Livro 20, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MORAIS, Katia. **A política de fomento ao audiovisual no Brasil e o lugar da tv**. Revista Eptic. 2016, vol. 18, nº 2, mai-ago 2016, p. 65-85. Disponível em <<https://brapci.inf.br/index.php/res/download/155588>> Acesso em: 27 ago. 2023.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1958.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade o lado mais escuro da modernidade**. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2017, vol. 32, n. 94, jun 22, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt>> Acessado em: 27 ago. 2023.

NESTRIVSKI, Arthur.; SELIGMANN-SILVA, Marcio. (orgs). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuda Editora, 2000.

NUNES, Brasilmar Ferreira. **Cidade vivida e cidade planejada: encontro da teoria com a pesquisa**. Revista TOMO, [S. l.], n. 16, p. 57–78, 2010. DOI: 10.21669/tomo.v0i16.519. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/519>>. Acesso em: 25 ago. 2023.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dez., 1993.

PELLEGRINO, Tânia. **Realismo: a persistência de um mundo hostil**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Rio Grande do Sul, n. 14, 2009. p. 11-36.

PERSICANO, Maria Luiza Scrosoppi. **Construções em análise na transferência**. Rev. Latino-americana de Psicopatologia Fundamente, São Paulo, v. 4, n. 2, p. 53-66, jun/2001.

PIMENTEL, Mariana Rodrigues. **Fabulação: a memória do futuro**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PINTO, Diana de Souza.; FARIAS, Francisco Ramos de. **Memórias tecidas pela precariedade e pela vulnerabilidade em vidas expostas a situações extremas**. In: OLIVEIRA, M. A. S. A.; CURCINO, A.; COSTA, L. F.; MAGALHÃES, F. (orgs.). Ensaios sobre memória. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, 2020. V. 2.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro: vol. 2, nº 3, 1989.

_____. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIBEIRO, JOSUEL; SILVA, JOSÉ . **O processo de construção e consolidação de Brasília e Ceilândia: um projeto de modernidade**. DOC On-line Revista Digital De Cinema Documentário, v. 1, p. 181-196, 2018. Disponível em: <<https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/doc/article/view/296/297>> Acesso em: 27 ago. 2023.

RODRIGUES, Paulo César. **Introdução à filosofia de Bergson** [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

SANGION, Juliana. **Realismo e realidade no cinema brasileiro: de Rio 40 Graus a Cidade de Deus**. Caligrama (ECA/USP. Online), v. 1, n.3, p. 2-9, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56694>>. Acesso em: 18 ago. 2022

SAMPAIO, Antônio Heliodório. **Cidade ideal, imaginação e realidade**. Revista RUA, Salvador, v. 6, p. 54-65, dez., 1996.

SOUSA, Thais Figueiredo. **Curitiba e o mito da “cidade modelo”**. TCC (Especialização em Sociologia Política - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

OLIVEIRA, Ana Paula. **Jean Rouch: signo, verdade e pensamento**. Discursos Fotográficos, [S. l.], v. 10, n. 17, p. 163–176, 2014. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17431>>. Acesso em: 14 mar. 2023.

OLIVEIRA, Tony Marcelo Gomes de. **Marcas do processo de formação do espaço urbano de Brasília pela ótica da erradicação de favelas**. *Universitas Humanas*, Brasília, v. 5, n. 1-2, p. 49-76, jan./dez. 2008. Disponível em: <<https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/universitashumanas/article/view/876/610>>. Acesso em: 27 ago. 2023.

TEIXEIRA, Humberto. **O Planejamento urbano e a efetividade dos direitos a cidade no bairro do Calabar – Salvador/BA**. Orientador: Pedro de Almeida Vasconcelos. 2014. 182 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social – Universidade Católica de Salvador, Salvador, 2014.

TOLEDO, Alexandre Mauro. **Mimesis e tragédia na poética de Aristóteles**. 2005. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

WARHOL, Andy. **POPism**. Nova York: Harper & Row, 1980.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real! Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas**. São Paulo: Boitempo, 2003.

FILMOGRAFIA

A CIDADE é uma só?. Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós e André Carvalheira. Roteiro: Adirley Queirós e Thiago B. Mendonça. Ceilândia-DF: CEI-CINE, 2011. (79 min.).

BRANCO sai, preto fica. Direção e roteiro: Adirley Queirós. Produção: Denise Vieira e Adirley Queirós. Ceilândia-DF: CEI-CINE, 2014. (93 min.).